LEO PLANISCIG

LUCA DELLA ROBBIA

MIT 112 ABBILDUNGEN

VERLAG ANTON SCHROLL & CO IN WIEN

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats

Unveränderter Neudruck der ersten Auflage

R. 1769

Printed in Germany
Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1940 by Anton Schroll & Co., Ges. m. b. H., Wien V
Klischees: A. Krampolek, Wien IV
Druck: Christoph Reisser's Söhne, Wien V

Zu einem Begriff oder, besser, zu einem Schlagwort ist durch die Technik seiner aus gebranntem Ton hergestellten und mit einer Emailglasur überzogenen Werke der Name des Luca della Robbia geworden: aber zu Unrecht, denn die gewöhnliche, die allgemein geläufige Vorstellung von der Kunst der della Robbia geht zum geringsten Teile unmittelbar vom Werk Lucas selbst aus. Es ist seine Schule, seine Werkstatt, an deren Spitze sein Neffe Andrea stand, deren ins Breite gehende Produktion diese Vorstellung herausgebildet hat; Andrea und seine Helfer sind es, die der Glasurtechnik Weltruhm verschafft haben. Bei ihnen erst, bei der Nachfolge Lucas, dominiert zumeist die technische Leistung, während diese im Schaffen Lucas etwas Sekundäres ist, nur eine der verschiedenen Ausdrucksformen seines Gestaltungswillens und nur zum Teil wesentlich für die hervorragende Stellung, die ihm unter den großen Künstlern der toscanischen Renaissance gebührt.

Luca, im Jahre 1400 zu Florenz geboren, ist jünger als die Pioniere des neuen Stils. Die bahnbrechenden Leistungen Brunelleschis, Masaccios und Donatellos fallen in die Zeit seiner Knaben- und Jünglingsjahre. In jungen Jahren war er Zeuge des Dahinschwindens der letzten Ausdrucksformen der »flammenden« Gotik, sah er die Dämmerung eines Stils, der einst Europa beherrscht hatte und der der Ausdruck einer schon müde gewordenen feudalen Gesellschaft gewesen war; früher als anderswo mußte er im demokratischen Florenz zusammenbrechen. Und doch scheint Luca sich nicht unmittelbar den Neuerern angeschlossen zu haben. Zwar wissen wir nichts Bestimmtes über seine künstlerischen Anfänge, nichts über seine Lehrer. Wir können nur erraten, daß er sich von Lorenzo Ghiberti angezogen fühlte und daß er in der für das neue Empfinden der Antike prädisponierten florentinischen Atmosphäre im Sinne dieses seines Vorbildes ein antikisierender Künstler wurde. Der Dynamik, die im Schaffen Donatellos

pulsiert, stellte er etwas entgegen, das dem unvergleichlichen Ruhegefühl der toscanischen Landschaft entsprach; die Herkunft aus dieser Landschaft und dieser Ruhe vermag vielleicht allein jenen arkadisch-antikischen Grundton zu erklären, der aus Lucas gesamtem Schaffen spricht. Auch Luca durchläuft die Bahn, die die Entwicklung im 15. Jahrhundert vorzeichnete, auch seine Kunst löste sich aus dem Einfluß des »weichen« oder »flammenden« Stils der späten Gotik, um sich einer realistischeren Interpretation der Natur zuzuwenden. Bei Luca geschieht dies langsam und bedächtig, in seiner Entwicklung zeigt sich nirgends etwas Gewalttätiges oder Sprunghaftes, stets versteht er es, Maß zu halten, von jenem unsichtbaren Führer geleitet, der immer stärker Gewalt über seine Seele gewinnt: dem Geiste der Antike.

Die Antike bedeutete dem frühen florentinischen Quattrocento nicht einen Gegenstand der Nachahmung, sie war nicht eine Fundgrube für billige Nachbildungen. Nie wäre die Kunst dieser Zeit zu so hoher Blüte gekommen, hätte man nicht in der Antike andere, weniger materialistische Anregungen gesucht und gefunden. Durch das große Vorbild der Antike rechtfertigte sich die Annäherung an die Natur, nach der alle schöpferischen Geister strebten; so wurde die Antike zum Maß für das eigene Wollen, zum Prüfstein für das eigene Können und zugleich ein Schutz gegen jene immanenten Tendenzen, die zu allen Zeiten den abendländischen Geist ins Irrationale zu lenken trachten.

* *
*

Fest verwurzelte Irrtümer erschweren noch heute die Klärung und die Deutung von Lucas Werk. Eine Hauptquelle für die ärgsten Fehlschlüsse war eben jene unrichtige, materialistische Ansicht, daß die Glasurtechnik das Wesentlichste seiner Kunst gewesen sei. Aus dieser Voraussetzung heraus entwickelte man seinen Werdegang dergestalt, daß die Aufeinanderfolge seiner Werke etwa durch die Anwendung gewisser Farbtöne in der Glasur bestimmt schien. Man übersah dabei völlig, daß es jenseits aller Verschiedenheiten des Materials eine Stilentwicklung gibt, daß der Künstler bei der Wahl des Materials den

Forderungen seines Gestaltungswillens gehorcht. Dokumente und gesicherte Daten für Lucas Schöpfungen gibt es nur höchst spärlich; innerhalb seines Werks, das sich gemach entfaltet, sind nur geringe Schwankungen des Stils zu erkennen; so ist es gewiß keine leichte Aufgabe, ein Gerüst für die Chronologie seiner Werke aufzustellen, das doch zum Verständnis seines Werdegangs unentbehrlich ist. Daher machte man sichs leicht, indem man sich auf die Verschiedenheiten der Technik, der Farbenanwendung bei den Glasuren stürzte und die ein wenig simple Behauptung aufstellte, daß am Zunehmen der Buntheit die fortschreitende Entwicklung abgelesen werden könne. Als Bestätigung für diese schwache Theorie führte man das stete Zunehmen der Farbigkeit im Schaffen der späten und spätesten Mitglieder der Werkstatt an. Solchen Fehlschlüssen muß die vorurteilslose Analyse des Stils, der doch ungetrübt zu uns spricht, entgegengesetzt werden. Durch sie werden wir ohne Zwang und falsche Konstruktionen die Selbständigkeit von Lucas Entwicklung und deren Unabhängigkeit von Material und Farbgebung zu erkennen vermögen.

Luca della Robbia ist nicht der Erfinder der Bleiglasur auf Terracotta gewesen. Die Töpferkunst des Orients bediente sich dieses Verfahrens seit Jahrhunderten, und über das maurische Spanien war sie ziemlich früh auch nach Italien gelangt. Luca begann sie bei seinen Schöpfungen aus gebrannter Tonerde anzuwenden in einem Augenblick, da sich in der florentinischen Kunst ein starkes Bedürfnis nach Farbigkeit äußerte, das auch die Skulptur ergriff. Man denke an Donatellos[1]) Sängertribüne des Florentiner Domes, die einen Reigen tanzender Putten von einem goldglitzernden, aus Mosaiksteinchen gebildeten Hintergrund sich abheben läßt. Ein Irrtum wäre es freilich, wollte man annehmen, daß dieses Bedürfnis nach Farbigkeit die Folge von wachsenden naturalistischen Tendenzen war. Diese Farbigkeit hat nichts mit Naturwahrheit zu tun. Gewöhnlich beschränkt sich die Farbenskala von Lucas glasierten Terracotten auf zwei Töne, den hellblauen für

[1]) Das Wirken Donatellos, des führenden Bildhauers im Florenz des 15. Jahrhunderts, dessen Name auch in diesem Buche oft genannt werden mußte, schildert das in derselben Reihe wie das vorliegende Buch erschienene über „Donatello" von dem gleichen Verfasser.

den Hintergrund, den milchigweißen für die sich davon abhebenden Figuren. Handelt es sich aber um rein dekorative Arbeiten, wie etwa jene naturalistischen Laub- und Fruchtrahmen, die schon an seinen frühen Werken erscheinen, so zeigt sich, vom Künstler bewußt gewollt, eine Vielfarbigkeit, die schon allein ein genügender Beweis gegen jene Theorie wäre, nach der die Entfaltung der Buntheit im Zusammenhang mit der zunehmenden Erfahrung in der Glasurtechnik stünde. Der weißblaue Akkord von Lucas Glasuren ist tief empfunden, er steht in innigem Einklang mit seinem Stil: man vermag sich nicht zu denken, daß eine andere Farbenzusammensetzung der hellen, arkadischen Ruhe seiner Madonnen so angemessen sein könnte wie eben diese.

Luca della Robbia hat in Marmor, Bronze und Tonerde gearbeitet. Als Toscaner und als ein Erbe der alten Etrusker hat er die Tonerde nicht etwa als Hilfsmaterial für Entwürfe, sondern als Stoff zur Herausbildung des endgültigen Kunstwerkes verwendet. Da man von seinen Anfängen nichts weiß und ihm in Dokumenten zum ersten Male als einem einunddreißigjährigen, fertigen Künstler bei Gelegenheit eines Auftrages begegnet, dessen Erteilung wie dessen Umfang eine ganze Reihe von vorangegangenen erfolgreichen Leistungen und große künstlerische Schulung voraussetzen, wurde von jeher schon versucht, Werke von seiner Hand zu finden, die vor jener mamornen Sängertribüne des Florentiner Domes, mit der er 1431 beauftragt wurde, entstanden sind. Diese Versuche blieben aber vergeblich. Es lag zwar nahe, unter jener Fülle von Terracotta-Madonnen zu suchen, die in den ersten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Florenz entstanden und die eine etwas voreilige Kritik allesamt Lorenzo Ghiberti zugeschrieben hat. Bei näherem Studium erwiesen sich diese Madonnen, obgleich alle Schöpfungen des »weichen« Stils, als Arbeiten von verschiedenen Händen, und an einigen konnte man sogar eine Künstlerhand, die des Nanni di Bartolo, genannt il Rosso, feststellen. Lucas Madonnen erscheinen nun so sehr als eine Fortsetzung solcher Kunstübung, daß man sich wohl dazu verlockt fühlen konnte, unter diesen Arbeiten die ersten Schöpfungen seiner Kunst zu suchen. Aber diese Vermutung stimmt nicht, es fehlt die Brücke, die von jenen Madonnen zu Lucas gesicherten

Werken führen könnte, und wir vermögen nur durch stilistische Bestimmung eine kleine Gruppe von Werken hervorzuheben, die wir als vor dem im Jahre 1431 erteilten Auftrag für die Sängertribüne entstanden ansehen dürfen.

Zu den frühesten uns bekannten Werken Lucas gehört gewiß die Portallünette (Abb. 4), die aus jener Kirche S. Pierino stammt, welche mit dem alten Stadtzentrum von Florenz demoliert wurde. Dieses Werk, das wir an den Anfang von Lucas Schaffen stellen wollen, weist schon fast alle Elemente seiner Kunst auf und ist zugleich eine Ausprägung jenes Themas — der Halbfigur der Madonna mit dem Jesuskindlein —, das ihn zeitlebens beschäftigt hat. Ohne sich zu wiederholen, mit inniger Neigung und erstaunlicher Frische behandelte er immer wieder diesen Gegenstand, der ohne alle Dramatik ist und gleichsam als eine Feier der Freude am reinen Dasein und an der Liebe angesehen werden kann. Seine Religiosität ist ohne Mystik, es ist eine Ruhe und Schlichtheit darin, deren heimatliche Landschaft, wie wir schon sagten, die Toscana ist, für die Lucas Madonnen (eine einzige ausgenommen) ja alle geschaffen wurden. Eine Neuerung gegenüber dem üblichen Typus derartiger Madonnen des Quattrocento bedeuten auf Lucas Lünette von S. Pierino die beiden schwebenden Engel. Wie die Gestalt der Madonna selbst sind auch die beiden Engelfiguren Schöpfungen des neuen Stils, obwohl in der Formgebung der »weiche« Stil noch nachklingt. Ein Zusammenhang dieser Figuren mit einer vorhergehenden, noch stärker vom Geiste der Gotik beherrschten Produktion unseres Künstlers mag bestehen, wir kennen diese Produktion aber leider nicht und dürfen nur vermuten, daß es sie gegeben hat; denn der Schöpfer der Lünette von S. Pierino ist nicht ein tastender Anfänger, sondern ein vollendeter Künstler. Es ist möglich, daß die Kunst Lorenzo Ghibertis für die Entwicklung Lucas mitbestimmend war. Unleugbar verbinden beide Künstler, die, anders als der leidenschaftliche, bewegte Donatello, Grazie und Harmonie der Formen anstreben, manche gemeinsame Züge. Einen bedeutenderen Einfluß scheint aber von dem Zeitpunkt an, da wir Werke Lucas mit Sicherheit feststellen können, ein anderer Künstler auf ihn gehabt haben: Michelozzo

di Bartolommeo, jener stets im Hintergrund stehende Meister, der aber mit Ghiberti, mit Donatello und später dann eben auch mit Luca della Robbia zusammen gearbeitet hat. Auf Michelozzo scheint der Sinn für jene erhabene, abgeklärte Ruhe zurückzugehen, die dem Geist der Antike so nahe ist und sich schon in der Madonna von S. Pierino ankündigt, dann aber immer ausgesprochener im Werke Lucas zu Tage tritt.

Das »Tondo dei Cappuccini« im Museo Nazionale zu Florenz (Abb. 1), ein Medaillon aus glasierter Terracotta, das aus dem Kapuzinerkloster stammt, steht seinem Stil nach der Lünette von S. Pierino sehr nahe. Der Typus des Kindes hat sich kaum geändert, nur der hieratisch steife Segensgestus ist durch eine naturalistischere Darstellung ersetzt. Die Madonna hat hier nicht mehr den leisen Schwung der gotischen Kontur; sie ist breiter, fester, man möchte sagen irdischer geworden. Darin deutet sich schon die weitere Entwicklung Lucas in der Richtung eines gemäßigten Naturalismus an. Die anbetenden Engel, die auch später in seinem Werk erscheinen, sind gegenüber denen auf der Lünette von S. Pierino nicht verändert. — Zu diesen »Frühwerken«, die wir als *vor* der Sängertribüne für den Dom, also noch am Ende der Zwanzigerjahre, entstanden ansehen, gehört die Madonna im Musée Jacquemart-André zu Paris (Abb. 2), ein Hochrelief ohne Hintergrund, das Berührungspunkte mit der Madonna von S. Pierino aufweist, jedoch, wie das »Tondo dei Cappuccini«, fortgeschrittener im Sinne einer mehr naturalistischen Auffassung ist. — Als die reifste Arbeit dieser Gruppe muß die Demidoff- (San Donato-) Madonna des Museums von Toledo in den Vereinigten Staaten von Amerika bezeichnet werden (Abb. 3). Der Typus der Madonna von S. Pierino scheint auch durch diese Komposition noch durch, aber alles wirkt hier majestätischer, ja man möchte sich gerne diese Madonna als mit den Entwürfen zu den Arbeiten für die Sängertribüne gleichzeitig, also am Anfang der Dreißigerjahre entstanden, denken. Jedenfalls beschließt sie würdig die kleine Gruppe von Werken, die wir als die ersten Zeugnisse von Lucas Kunst ansehen. Wir sind davon überzeugt, daß die alte Meinung, wonach unser Künstler zuerst in Marmor, später in Terracotta gearbeitet habe, falsch ist. Zwar glauben wir, daß seine Kunst aus jener Kunstübung heraus-

gewachsen ist, der die zahlreichen Madonnenreliefs aus gebranntem Ton in Florenz zu Beginn des 15. Jahrhunderts zu danken sind, aber, wir sagten es schon, die Brücke von diesen florentinischen Terracotta-Madonnen zu den frühen Werken Lucas ist schwer zu schlagen. Kaum leichter zeigt sich der Versuch, eine Verbindung zwischen diesen frühen Werken und seinem Hauptwerk, der Sängertribüne für den Florentiner Dom, herzustellen.

* * *

Im Jahre 1431 erhielt der damals einunddreißigjährige Luca della Robbia den Auftrag, über der Tür zur Alten Sakristei des Florentiner Domes eine Tribüne für die Sänger — eine sogenannte Cantoria — zu errichten. Dieser an sich schon bedeutende Auftrag gewinnt noch an Wert durch den Umstand, daß zwei Jahre später bei dem damals gerade aus Rom zurückgekehrten Donatello eine zweite Tribüne bestellt wurde, die der Lucas gegenüber, über dem Eingang zur Chorherrnsakristei, aufgestellt werden sollte. Donatello war vierzehn Jahre älter als Luca und stand durch eine Reihe von bedeutenden Arbeiten, die Zeugnis ablegten für sein hervorragendes Können, unbestritten an der Spitze der Bildhauerkunst in Florenz. Welche Leistungen Lucas rechtfertigten das Vertrauen der Dombaubehörde, die ihm einen so wichtigen Auftrag zuteil werden ließ? Diese Frage ist oft gestellt worden, ohne daß man darauf eine positive Antwort hätte geben können. Lucas Name erscheint zum ersten Male bei der Anlage des florentinischen Katasters im Jahre 1427. Hier wird er als siebenundzwanzigjährig und als Sohn des Bauers Simone di Marco verzeichnet. Während er zuvor in keinem Dokument genannt erscheint, besitzen wir eine ganze Reihe von Dokumenten über den Werdegang der Cantoria: der Marmor wurde aus Carrara geholt, im Jahre 1434 waren schon die Reliefs und viele dekorative Teile des Werkes vollendet, 1438 stand die Sängertribüne fertig an ihrem Platz (Abb. 5—21). Sie gleicht einem Marmorbalkon, der von fünf, mit Akanthusblättern reichverzierten, Konsolen getragen wird. Heute, da die Cantoria im Museum der Dombauhütte neuaufgestellt wurde, sehen wir sie nicht mehr in

dem ursprünglichen, unberührten Zustand. Die Pilasterchen, welche die Wandung gliedern, sind nicht mehr die alten, das oberste Gesims ist gleichfalls erneuert. Zwischen dem Jahre 1688, in dem die Cantoria aus dem Dom entfernt wurde, und dem Jahre 1883, in dem man sie neu aufstellte, gerieten diese Teile in Verlust und wurden als Baumaterial verwendet. Funde ergaben jedoch, daß die einzelnen Reliefs durch gekuppelte, von korinthischen Kapitellen gekrönte Pilasterchen voneinander getrennt gewesen waren. Die jetzige Schwere der Trennungsglieder ist also nicht ursprünglich. Sechs große Marmorreliefs sind der Schmuck der Wandung: vier auf der Vorderseite, je eines auf den Seitenwänden; vier weitere Reliefs füllen die Zwischenräume zwischen den Konsolen. Drei stark betonte Horizontale, unter den Konsolen, unter der Wandung und als Architrav, tragen eine fast ornamental wirkende, durchlaufende Inschrift: es ist der hundertfünfzigste, der letzte Psalm Davids, der den Reliefdarstellungen Lucas zugrunde liegt. Mit einem Halleluja setzt der Lobgesang ein, um Gott in seinen Wundertaten und seiner großen Herrlichkeit zu preisen. Immer neue Musikinstrumente steigern den Jubel, und das Ganze klingt zusammen zu einem gewaltigen Unisono. Eine Schar von Knaben und Mädchen, die von munteren Putten begleitet werden, führen, genau nach den Worten des Psalmes, das mächtige Konzert aus. Knaben, die auf Posaunen blasen (laudate eum in sono tubae), mit tanzenden Putten eröffnen die Folge (Abb. 6); auf Psalter und Harfe den eigenen Gesang begleitende Mädchen (laudate eum in psalterio et cythara) sehen wir auf den beiden mittleren Reliefs (Abb. 7 und 8, 18, 21); Knaben mit Pauken und Pfeifen und reigentanzende Putten (laudate eum in timpano ...) bilden ein bewegtes Gegenstück zu den Tubabläsern (Abb. 9, 19). Den Worten des Psalmisten folgen auch die vier Reliefs zwischen den Konsolen: einen Reigen singender Putten (... et choro) zeigt das erste Relief links (Abb. 10); auf dem zweiten (Abb. 11) sehen wir einen Handorgel-, einen Harfen- und einen Mandolinenspieler unter weiteren singenden Putten (laudate eum in chordis et organo); das nächste Relief ist von singenden Zimbelschlägern erfüllt (laudate eum in cimbalis bene sonantibus) (Abb. 12, 20), das letzte zeigt beckenschlagende und lobpreisende Putten

(laudate eum in cimbalis iubilationis) (Abb. 13). An den Seitenteilen der Wandung versinnbildlichen das den Psalm eröffnende und abschließende Halleluja zwei Reliefs mit singenden Knaben, die nicht nur zu dem Schönsten und Vollendetsten gehören, was Luca della Robbia und was das toscanische Quattrocento geschaffen hat, sondern die zu den Höchstleistungen der Kunst überhaupt gehören (Abb. 14, 16 und 15, 17).

Der diese Reliefs geschaffen hat war ein reifer Meister. Erstaunt fragen wir uns nach den Quellen, die sein Werden geformt haben. Die Erinnerung an antike Triumphreliefs drängt sich auf. Woher mag Luca solche gekannt haben? Ist er in Rom gewesen? Für die antike Kleidung, die er seinen Knaben verleiht (in der fließenden Gewandung der Mädchengestalten klingt noch die Gotik — oder Ghiberti — nach), ist eine unmittelbare Kenntnis klassischer Beispiele unbedingt vorauszusetzen. Unmöglich kann Nanni di Banco, der klassizierende Künstler allein sie ihm vermittelt haben. Man wird unwillkürlich an Werke der augusteischen Zeit, an die gemessene Ruhe der Reliefs der Ara Pacis gemahnt.

Bei der Betrachtung dieser Reliefs versteht man, warum die Schilderung von Lucas Werdegang immer mit der durch Dokumente gesicherten Cantoria begonnen wird. Das ist bequem, und man geht jedem Problem dadurch aus dem Wege. Gewiß gibt es zwischen der kleinen Gruppe von glasierten Terracotten, die wir aus Lucas Werk der Cantoria zeitlich voranstellen zu können glaubten, und dieser selbst keine deutlich erkennbaren Zwischenglieder. Es müßte aber ein Ereignis dazwischen liegen, das die Wandlung, die Erneuerung von Lucas Stil zu erklären geeignet wäre. Wie das auch schon geschehen ist, könnte man diese Erneuerung wohl auf Donatellos Einfluß zurückführen. Sicherlich hat Donatellos Werk Luca für viele Dinge die Augen geöffnet. Donatellos David aus Bronze war um 1430 schon vollendet, und der Eindruck, den diese Figur (wie auch die Putten vom Taufbrunnen in Siena) gemacht hatten, war ohne Zweifel tief gewesen. Donatellos Cantoria für den Dom allerdings kann Luca kaum — wie nicht selten behauptet wurde — bei seinem eigenen Werke beeinflußt

haben, denn Donatello begann die Arbeit erst im Jahre 1433, Luca aber hat 1424 schon, wie wir aus den Urkunden wissen, vier Reliefs für seine Tribüne vollendet. Auch die Kanzel in Prato kann wohl nicht herangezogen werden, da sie zwar Donatello und Michelozzo 1428 bereits in Auftrag gegeben worden war, Donatellos Arbeit an ihr aber ebenfalls erst 1433 ansetzte. So werden wir gut daran tun, nicht allzu großes Gewicht auf die äußeren Einflüsse zu legen und zu versuchen, die Erneuerung und Wandlung von Lucas Stil als eine innere Entwicklung zu betrachten, als ein Zeitphänomen, das geistigen Ursprunges ist und das in gleicher Weise wie in Lucas auch in Donatellos Schaffen auftritt, dessen Kunst in den Dreißigerjahren gleichfalls eine durchgreifende Erneuerung erfährt. Zwar wurde diese bei Donatello oft als eine Folge seines römischen Aufenthaltes angesehen, doch reicht die Tatsache dieses kurzen Intermezzos nicht aus, eine so durchgreifende Wandlung zu erklären. Donatello mag in Rom die Bestätigung dessen gefunden haben, was schon in seinem Geiste lebendig geworden war. Dieses Neue bestand in der völligen Befreiung aus der Gebundenheit des internationalen Stils, in der Annäherung an die Natur und in der Freude daran, ihre mannigfachen Erscheinungen betrachten zu können, ohne sie einem vorgeschriebenen Kanon dienstbar zu machen. Während der durch sein Temperament zu Extremen neigende Donatello diesem Gefühl in einer Art von Putten-Bacchanal — auch hier, an seiner Sängertribüne, wie immer, den Zeiten vorauseilend — Ausdruck verlieh, blieb Luca dem edlen Maß, das seine Frühwerke kennzeichnet, auch bei seiner Cantoria treu. Ruhig und gemessen, man möchte fast sagen dessen bewußt, in welchen Grenzen er sich zu halten habe, erscheint sein Naturalismus. Und obgleich seine Kunst der Antike so nahe ist, muß man beinahe vermuten, daß der »antikische« Klang, der aus den Reliefs der Sängertribüne zu uns tönt und uns in Staunen versetzt, nicht die Frucht einer unmittelbaren Berührung ist, sondern seinen Ursprung in jenem schicksalhaften Zusammentreffen geistiger Faktoren hat, das stets notwendig ist, damit das Antlitz der Welt verändert werde.

Aus der Beschreibung der Cantoria, die Giorgio Vasari in der Mitte des 16. Jahrhunderts gab, erfahren wir, daß auf der Brüstung ur-

sprünglich zwei nackte Engel aus vergoldeter Bronze gestanden sind, die man als verschollen annehmen muß, wenn man sie nicht mit zwei leuchtertragenden Putten aus Bronze im Musée Jaquemart-André zu Paris identifizieren will (Abb. 22, 23). Diese wurden und werden gewöhnlich Donatello zugeschrieben. Sie stehen aber den Putten von Lucas Sängertribüne nicht minder nahe, ja, gewisse Eigenarten des Stils deuten entschieden auf Luca als den Schöpfer dieser Putten hin. 1438 oder 1439, nach der Vollendung der Sängertribüne, mögen sie entstanden sein. Etwas früher wohl, aber jedenfalls zugleich mit den Reliefs der Cantoria, ist der Spiegelrahmen aus glasiertem Ton entstanden, der sich einst in der Sammlung Figdor in Wien befand (Abb. 24). Die vielen Puttenköpfe an diesem Rahmen machen, wenn wir Vergleiche ziehen, die eben geäußerte Vermutung über die beiden Putten aus Bronze in Paris nur noch wahrscheinlicher.

Knapp vor der Vollendung der Cantoria, im Jahre 1437, beauftragte die Vorstehung der Dombauhütte Luca della Robbia damit, fünf Reliefs für Giottos Campanile zu schaffen. Andrea da Pontedera und Francesco Talenti hatten hier, im 14. Jahrhundert, eine Reihe von sechseckigen Reliefs mit personifizierenden Darstellungen der Künste angebracht. Noch fehlten fünf solche Reliefs, die nun Luca schuf (Abb. 25—29). Maße und Form waren gegeben. Aber auch in der Auffassung verstand es Luca, sich seinen Vorgängern anzupassen, ohne auf die neuen Errungenschaften der Kunst seiner Zeit dabei zu verzichten. — Von einem Marmoraltar, der bei Luca im Jahre 1439 für den Dom bestellt wurde und der dem heiligen Petrus geweiht werden sollte, sind zwei Predellen-Reliefs — die Befreiung Petri aus dem Kerker und sein Martyrium darstellend — im Museo Nazionale zu Florenz erhalten (Abb. 30, 31). Der unvollkommene Zustand dieser Stücke ist ein Beweis dafür, daß der Altar nie fertiggestellt wurde. Während die Szene der Befreiung einem älteren, traditionellen Schema folgt, hängt die Komposition des Martyriums mit dem Werk des Erneuerers der Malerei, Masaccios, zusammen. Solche dramatische Szenen lagen dem Kunstempfinden Lucas wenig, der daher, wie in diesem Falle, Anleihen bei der Malerei seiner Zeit machte.

In den Jahren 1441 bis 1443 vollendete Luca das Tabernakel für das Allerheiligste in der Kirche des Spitals von S. Maria Nuova zu Florenz; im 18. Jahrhundert wurde dieses Tabernakel in die Kirche von Peretola, an der Peripherie der Stadt, übertragen (Abb. 32, 33). Das Werk ist durch die dabei angewandte Technik besonders merkwürdig und interessant. Der Marmorsockel ist, gleich einer Intarsiaarbeit, mit bunt glasierten Tonplatten eingelegt, zwei Marmorengel im Relief tragen einen Blätterkranz, der ein Bronzerelief mit der Taube des Heiligen Geistes einschließt; in der Lünette ist ein Marmorrelief mit dem Ecce Homo vor einen blau glasierten Hintergrund aus Ton gestellt, und ein bunt glasierter, von drei geflügelten Engelsköpfen getragener Terracottakranz ziert den marmornen Architrav. Marmor, Bronze und bunt glasierter Ton werden hier zu einer Einheit verbunden — ein Versuch, den Luca nicht wiederholt hat. Die materialistische Kunstkritik glaubte jedoch in dieser Schöpfung etwas gefunden zu haben, das man jenen berühmten Zwischengliedern Darwins vergleichen konnte: der Übergang Lucas vom Marmor zur Terracotta sollte hier mit Händen zu greifen sein. An diesem Werk vermeinte man die ersten Versuche seiner Glasurtechnik vor Augen zu haben und erklärte daher alle Werke in glasiertem Ton als nach diesem Tabernakel entstanden. Erwägungen stilkritischer Natur stellte man nicht an, wunderte sich aber, daß Arbeiten wie die Lünetten im Florentiner Dom fast gleichzeitig entstanden waren, die doch bereits große Kenntnisse in der Glasurtechnik und eine lange Übung voraussetzten. Tatsächlich ist das Tabernakel in Peretola ein für sich allein stehendes Experiment, ein Versuch, dem Marmor einen dauernden bunten Dekor zu verleihen. Buntheit war ja eine Forderung der Zeit, die seit den Dreißigerjahren dauernd an Intensität zunahm. Auch Donatello entrichtete ihr seinen Tribut. Aus dieser Freude an der Buntheit erklärt sich auch der große Erfolg von Lucas glasierten Terracotten. Sie sprachen zum Volke. Deshalb bediente sich die Kirche ihrer, während die literarisch-antikisch angehauchte Profankunst sie kaum kennt. So sehen wir auch Luca stets im Dienste der Kirche oder frommer Bruderschaften und selten im Dienste von Laien stehen, es sei denn, daß man

dekorative Arbeiten von ihm verlangte, wie jene polychromen Wappen, die einem späteren Zeitpunkt seines Schaffens angehören und die allerdings so erfolgreich waren, daß die Werkstatt später diesen Zweig der Produktion Lucas ganz besonders pflegte.

Im Jahre 1442 wurde Luca der Auftrag zuteil, für die Lünette der Türe zur Alten Sakristei des Florentiner Domes, über der sich seine Sängertribüne erhob, ein glasiertes Terracottarelief zu schaffen, das die Auferstehung Christi zum Gegenstand haben sollte (Abb. 34). Das Relief wurde im Jahre 1445 vollendet. Ein Jahr später, 1446, forderte man von Luca ein zweites farbiges Tonrelief für die gegenüberliegende Tür, die zur Chorherrnsakristei führte und über der Donatellos Sängertribüne angebracht war. Hier hat Luca die Himmelfahrt Christi dargestellt; das Relief wurde 1451 fertig (Abb. 35). Diese beiden großformatigen Lünetten sind die ersten datierten und durch Dokumente gesicherten Arbeiten Lucas in glasiertem Ton. Aus diesem Umstand und aus der Tatsache, daß die zuerst entstandene Lünette, die Auferstehung, weiß auf blauem Grunde gehalten ist, während Luca auf der später entstandenen, der Himmelfahrt, auch grüne Töne anwendete, meinte man schließen zu dürfen, daß in der Zeit zwischen der Entstehung des ersten und des zweiten Reliefs Lucas Technik, wenigstens was die Anwendung der Farben angeht, Fortschritte gemacht habe. Man braucht aber nur an die Buntheit der glasierten Teile des Tabernakels von Peretola, das ebenfalls einwandfrei datiert werden kann, zu erinnern, um das Irrige dieser Ansicht klarzulegen. Nur künstlerische Erwägungen können Luca bei der Wahl der Farben geleitet haben. Daß diese beiden Reliefs — nach dem Versuch in Peretola — die ersten Arbeiten sind, die er überhaupt in glasiertem Ton schuf, ist ja auch schon deshalb im höchsten Grade unglaubhaft, weil die Dombaubehörde ihm diesen wichtigen Auftrag nicht erteilt hätte, wenn sie nicht dessen sicher gewesen wäre, daß Luca die Aufgabe zu voller Zufriedenheit lösen werde. Einzig und allein der Umstand aber, daß man andere, und nicht unwesentliche, Werke Lucas kannte und bewunderte, die in der gleichen Technik ausgeführt worden waren, konnte der Dombaubehörde diese Gewißheit geben. — Auferstehung

und Himmelfahrt gehören zu den ältesten Themen in der christlichen Kunst. Luca hielt sich, was die Grundzüge anlangt, an die Tradition. Zwischen seinen Darstellungen aber und denen der gleichen Vorwürfe, die Ghiberti auf seiner ersten Türe für das Florentiner Baptisterium, etwa zwanzig Jahre früher geschaffen hatte, liegt eine gewaltige Wandlung. Bei Ghiberti ist es das Visionäre des Vorganges der Auferstehung, das Außergewöhnliche, Wunderbare des Ereignisses, was die Darstellung beherrscht. Lucas Auferstehung, seine Himmelfahrt sind irdisch, und die Vorgänge wirken real. Nichts darin ist geheimnisvoll. Alles wirkt greifbar wie auf Werken der Antike oder wie die Hügel der toscanischen Landschaft, die kein Nebelschleier verhüllt. An die Stelle des Mysteriums ist der Ausdruck der Erhabenheit getreten. Während der nun in Padua weilende Donatello in einem bis ins Extrem gesteigerten Naturalismus seinem dramatischen Empfinden Ausdruck zu geben sucht, verharrt Luca in der abgeklärten und gemäßigten Daseinsform, die seiner Natur eigen ist. In gesteigertem Maße noch tritt dies bei den, mit den eben besprochenen Lünetten so verwandten, Darstellungen der Apostel in der Cappella Pazzi in Santa Croce zutage.

Filippo Brunelleschi hatte im Jahre 1443 für die Familie Pazzi seine berühmte, als Musterbeispiel einer florentinischen Frührenaissanceschöpfung geltende Kapelle in Santa Croce vollendet. Wie er mit der Ausschmückung der fast gleichzeitig entstandenen Alten Sakristei in S. Lorenzo Donatello beauftragt hatte, dessen farbige Ton- und Stuccoreliefs ihn aber wenig zufriedenstellten, so wählte er nun für den Schmuck seines neuen Baues Luca della Robbia, von dessen koloristischer und dekorativer Begabung er sich mehr versprechen durfte als von dem, nun ja überdies abwesenden Donatello. Lucas Dekoration ist höchst eindruckvoll. Aus zwölf an den Wänden der Kapelle gleichmäßig verteilten Medaillons blicken uns, weiß auf blauem Grunde, die Gestalten der Apostel entgegen, die, sitzend, in würdiger Ruhe, gleich den Göttern des Olymps, dargestellt erscheinen (Abb. 39–50). Über der Eingangstür brachte Luca ein weiteres Tondo an, worauf der Namensheilige des Stifters, der heilige Andreas, zu sehen ist (Abb. 38).

Gerade bei dieser Figur bricht, ferne von allem mystischen Gefühl, das antikische Empfinden durch, das in Lucas Seele lebt: hier ist es vollends, als sitze Jupiter, als Weltrichter vor uns, und wie ein Zufall erscheint es, daß er das Kreuz in der Rechten trägt statt der Blitze.

Im Auftrage Pieros dei Medici begann Michelozzo im Jahre 1448 ein Tabernakel vor der erhöhten Apsis der Kirche S. Miniato al Monte bei Florenz zu errichten. Darin führte Luca della Robbia eine Kassettendecke aus (Abb. 36). Da diese ein integrierender Bestandteil der Architektur ist, kann sie nicht viel später als der Bau selbst entstanden sein. Mit dieser Decke lernen wir ein neues Betätigungsfeld der Kunst Lucas kennen. Sechsseitige Kassetten aus weiß und blau glasiertem Ton mit kalter (nicht gebrannter) Goldhöhung, denen eine starke, aber nicht aufdringliche dekorative Wirkung eigen ist, zieren das Tonnengewölbe und verleihen der zarten Architektur Michelozzos eine Frische und Anmut, die nur das toscanische Quattrocento zu schaffen fähig war. Weit gewaltiger und imposanter noch ist der Innenschmuck der Kuppel in der Vorhalle der Cappella Pazzi (Abb. 37), den wir deshalb auch als nach der Decke des Tabernakels von S. Miniato entstanden ansetzen möchten. Hier sind es gelb und blau glasierte Kassetten aus Terracotta, diesmal aber Medaillons, Tondi, die, kreisförmig angeordnet, in drei Reihen das von einem Fruchtkranz umrahmte, polychrome Wappen der Pazzi umschließen. Die Wirkung ist hier noch gesteigert, ohne daß das von uns so oft gerühmte Maß, die ruhige Gesamthaltung gestört würden.

Nur einmal hat unseres Wissens Luca vollrunde Figuren aus glasiertem Ton geschaffen: zwei knieende Engel mit Leuchtern in den Händen, die für die Sakramentskapelle des Florentiner Domes bestimmt waren und nun in der Chorherrnsakristei bewahrt werden (Abb. 51–53). Sie gleichen den Sängerknaben von Lucas Cantoria, nur haben diese hier die Funktion von Ministranten übernommen; naturalistisch gebildete Gestalten voll sprühenden Lebens sind es, die in der florentinischen Kunst beispielgebend wurden bis auf den jungen Michelangelo. Sie sind in den Jahren 1448–1451 entstanden, gleichzeitig mit der Lünette für die Türe von S. Domenico zu Urbino (1449–1450), dem einzigen

Werk, das Luca außerhalb der Toscana schuf (Abb. 55). Ihrem Stil nach gehört hieher auch die Lünette aus der Via dell'Agnolo im Museo Nazionale, die Maria von zwei Vasen tragenden Engeln flankiert zeigt, welche nach ihrer Bildung und Art in die unmittelbare Nähe der vollrunden Engel im Florentiner Dom zu setzen sind (Abb. 54).

Das Grabdenkmal für den Bischof von Fiesole, Benozzo Federighi, das, nach wiederholtem Platzwechsel, sich heute in der Kirche Santa Trínita zu Florenz befindet, hat Luca in den Jahren 1455–1456 geschaffen (Abb. 56–60). Es handelt sich um ein Werk in Marmor, und das beweist wieder, daß Arbeiten in Ton und solche in Marmor im Schaffen Lucas gleichzeitig entstanden sind und daß es widersinnig ist, von einer Marmorperiode und von einer Terracottaperiode bei ihm zu sprechen. Bernardo Rossellinos Grabmal für den 1444 verstorbenen Humanisten und Staatskanzler Leonardo Bruni stand damals schon in Santa Croce, und man würde erwarten, daß dieses Werk, das maßgebend für die Grabmalkunst nicht nur der Stadt Florenz und der Toscana, sondern ganz Italiens wurde, auch auf Luca gewirkt hätte. Luca aber schuf etwas Eigenartiges und in der Grabmalkunst der Zeit Einzigdastehendes: ganz im Gegensatz zu dem betont Architektonischen des Wandnischengrabes Rossellinos, vermied er fast jede architektonische Form und wählte eine bildmäßige Wirkung, indem er eine Umrahmung aus bunt glasierten Tonplatten um sein Werk legte; diese Tonplatten zeigen Blumensträuße in Ovalen, welche durch geschlungene weiße Striche gebildet sind. In diesen Rahmen setzte er vertieft den Sarkophag, auf dem der Verstorbene ruht; an der Bildung von dessen Antlitz verrät sich die damals übliche Verwendung der Totenmaske durch den Bildhauer. Auf der Vorderseite des Sargkastens sehen wir zwei schwebende Engel einen Kranz halten, der die Grabinschrift umschließt. Solche schwebende Engel waren der Kunst Lucas geläufig, so daß es nicht zwingend notwendig ist, sie als Abkömmlinge der Engel Rossellinos am Grabmal Bruni anzusehen. Lucas wie Rossellinos Engel gehen auf die von Ghibertis Drei-Märtyrer-Schrein aus dem Jahre 1428 zurück. Die Dreiteilung der Wand hinter dem Sarkophag erinnert allerdings an Rossellinos Werk; jedoch sind

diese Flächen auf dem Grabmal Bruni leer gelassen, während Luca darauf die Halbfiguren Christi, Mariä und Johannis angebracht hat. Die Einfachheit des Ganzen, die auch im Affekt der Ecce-Homo-Darstellung bewahrte Ruhe, die edle Gestaltung der Figur des Bischofs und der koloristische Reiz, der von der bunten Umrahmung ausgeht – das alles ergibt gewissermaßen eine Summe der Kräfte Lucas, der hier jene Wirkung erreicht, um die er am Tabernakel von Peretola noch gerungen hatte.

Noch vor der Entstehung von Lucas Grabmal Federighi war Donatello von seinem zehnjährigen Aufenthalt in Padua zurückgekehrt; er schickte sich an, in Florenz die Bronzegruppe von Judith und Holofernes sowie die Magdalena aus Holz, für den Sieneser Dom den heiligen Johannes zu schaffen, Werke eines extremen Naturalismus, die in schroffem Gegensatz zu der ruhigen, klaren, maßvollen Kunst Lucas, Bernardo Rossellinos und jenes Michelozzo di Bartolommeo, der einst Donatellos Mitarbeiter gewesen war und sich nun Luca genähert hatte, standen. Welch eine tiefe Zäsur trennte nun Donatello von diesen Künstlern, die in Florenz das Feld behaupteten und in ihm zwar den Meister verehrt haben dürften, ohne aber seinen neuen Intentionen folgen zu können. Seinen extremen Naturalismus werden sie kaum begriffen und gegen die schonungslose Darstellung des Häßlichen in ihren heiteren toscanischen Seelen tiefsten Widerstand empfunden haben. Während die letzte Entwicklung von Donatellos schöpferischer Kraft, sein Altersstil, die Kunst Paduas und Oberitaliens stark beeinflußte und dort einen neuen Stil hervorbrachte, siegte in Florenz der Klassizismus Michelozzos, welcher in den Jahren 1448–1452 zusammen mit Pagno die Lapo das Tabernakel für das Gnadenbild der SS. Annunziata ausgeführt hatte und nun – in der Mitte der Fünfzigerjahre – sich anschickte, für zwei wundertätige Reliquien in der Kirche von Impruneta bei Florenz zwei ähnliche Tabernakel zu errichten. Für deren Dekor nahm er die Hilfe Lucas in Anspruch.

Das eine Tabernakel, links vom Chor der Kirche, umschloß ein wundertätiges Marienbild (Abb. 61–66). Hier stellte Luca an die

beiden Seiten des das Bild umrahmenden Altargehäuses die Gestalten der Heiligen Paulus und Lucas; diese Plastiken aus weiß glasiertem Ton sind würdige Verwandte der Apostel in der Cappella Pazzi. Die Innendecke des Tabernakels schmückte Luca mit bunt glasierten Terracottakassetten, bei denen wir die Elemente vereinigt sehen, die die Decken in S. Miniato und in der Vorhalle der Pazzi-Kapelle aufwiesen. Am Architrav ist ein bunter Frucht- und Laubfries angebracht, der zweimal durch je ein weiß glasiertes Bildnis der Mutter Gottes mit dem Kinde, auf blauem Hintergrunde, unterbrochen wird. — Das zweite Tabernakel, das sich rechts vom Hochaltar befindet, enthält einen Splitter vom Kreuze Christi (Abb. 67—70). Dementsprechend ist im Altargehäuse die Kreuzigung dargestellt. Hier ist auch das polychrome Gehäuse aus gebranntem Ton das Werk Lucas. Manche Ornamente erinnern an das Tabernakel von Peretola. Zwei lebensgroße Heilige, Johannes der Täufer und Augustinus, sind im Relief — links und rechts von der Kreuzigung — angebracht, während die Predella auf beiden Seiten des Reliquienschreines je vier heranschwebende Engel zeigt. Die Innendecke auch dieses Tabernakels zieren bunt glasierte Kassetten.

Am Ende der Fünfzigerjahre ist auch der Altar in Pescia entstanden (Abb. 71—73), der mit seiner Dreiteilung und der einfachen Umrahmung sowie durch den Mangel an architektonischem Gerüst dem Federighi-Grabmal verwandt erscheint. Die Form dieser Altartafel geht auf die Kirchenmalerei zurück und ist neu im Werke Lucas. Seine Schule bemächtigte sich später dieses Motivs und variierte es unzählige Male. Neu ist auch, daß die thronende Madonna in ganzer Gestalt erscheint (wir haben jedoch Bedenken, sie für Luca selbst in Anspruch zu nehmen); die Heiligen aber, zur Linken der Madonna der heilige Jacobus Major, zu ihrer Rechten der heilige Blasius, haben ihre Vorläufer in den Aposteln der Cappella Pazzi und in den großen Figuren der Tabernakel von Impruneta. Die starken stilistischen Beziehungen zu diesen Werken sind es, die uns dazu veranlassen, den Altar von Pescia als in den Fünfzigerjahren entstanden anzusehen und nicht, wie das bisher geschehen ist, für ein Spätwerk zu halten.

Den umfangreichen Schöpfungen dieser Periode schließt sich eine Reihe von Madonnendarstellungen an. Mit der im Fries des Madonnentabernakels von Impruneta zweimal wiederholten Mutter Gottes ist die sogenannte Genueser Madonna im Kunsthistorischen Museum zu Wien verwandt (Abb. 74), von der — was sonst nur in wenigen Fällen bei Luca vorkommt — drei Repliken, in Berlin (Abb. 75), Florenz (Abb. 76) und Detroit, bekannt sind. Derselben Gruppe gehören die Madonna in der Nische der Sammlung Bliss in New York (Abb. 77), von der die Sammlung Shaw in Boston eine Replik besitzt, und die sogenannte Madonna Friedrichstein im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin an (Abb. 78). Luca versteht es immer wieder, das Motiv zu variieren, und es ist erstaunlich, daß alle diese Darstellungen von Mutter und Kind nie die frische Unmittelbarkeit einbüßen, nie Müdigkeit verraten. Ganz neuartig gestaltet ist das Jesuskindlein im Arme der Madonna, die aus dem Hospital von Santa Maria Nuova in Florenz stammt und sich nun im Museo Nazionale befindet (Abb. 79). Die Majestät der Mutter Gottes von der Lünette der Via dell'Agnolo spiegelt sich wider in der Halbfigur Mariä mit dem Kinde der Sammlung Altman im Metropolitan Museum zu New York (Abb. 80) und ähnlich auch in der Lünette des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin, die angeblich aus einer Kirche des Mugello stammt (Abb. 81). Andere Varianten des Typus sind die sogenannten Apfelmadonnen, bei denen das Jesuskindlein einen Apfel in den Händen hält, in Florenz (Abb. 82) und Berlin (Abb. 83). Zweifellos nicht in seine Frühzeit, wie man bisher angenommen hat, sondern gleichfalls in diese vorgerückte Periode von Lucas Schaffen gehört die edel-würdevolle Madonna des Ospedale degli Innocenti zu Florenz (Abb. 84). Mängel der Glasur, die man dem Tasten und Versuchen eines noch unerfahrenen Künstlers zuschrieb, sind gewiß Zufälligkeiten; die Sprache des Stils macht solche Vermutungen verstummen. Das Wappen der Ärzte- und Apothekerzunft, das an der Außenseite von Or San Michele, dem Hause der Zünfte in Florenz angebracht ist (Abb. 85), mit der thronenden Madonna unter einer Bogenstellung, steht seinem Stile nach der Madonna des Museo Nazionale von Florenz (Abb. 86) und der ähnlichen auf Wolken

thronenden Madonna Frescobaldi des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (Abb. 87) nahe. Mit diesen Werken dürften wir schon den Beginn der Sechzigerjahre erreicht haben.

Ein dankbares Feld für die Anwendung der Technik der glasierten Tonerde boten Wappen, bei denen schon aus heraldischen Gründen Farben willkommen waren. Berühmt sind die beiden großen Wappen, die zur Erinnerung an die Hochzeit einer Serristori mit Jacopo de'Pazzi entstanden; sie sind von herrlichen Frucht- und Laubkränzen umrahmt (Abb. 88, 89). Zu den dekorativen Arbeiten, die, als ein Vermächtnis Lucas, später von der Werkstatt im breiten Maße gepflegt wurden, gehört diese Gattung von Umrahmungen in erster Linie. In der allgemeinen Vortellung von der Kunst der della Robbia bildet sie den wichtigsten Bestandteil. Der Ursprung des Motivs liegt in der gotischen Ranke, die aber nun aus jeder Stilisierung gelöst und der Natur so nahe gebracht erscheint, daß wir in vielen Fällen sogar den Naturabguß durchschimmern sehen. Lorenzo Ghiberti und sein Sohn Vittorio hatten eine solche Umrahmung an den drei Türen des Florentiner Baptisteriums angebracht und dadurch möglicherweise die Gattung in Mode gebracht. Die Lebendigkeit und Naturwahrheit erhielt sie aber erst durch Lucas bunte Glasurtechnik. — Aus dem Jahre 1463 stammt das Wappen der Mercatanzia, der obersten Handelskammer, an Or San Michele mit der roten Lilie von Florenz und gleichfalls einem prächtigen Fruchtkranz als Umrahmung (Abb. 98). Nach 1466 ist das heute im Victoria and Albert Museum zu London bewahrte Wappen des René von Anjou entstanden (Abb. 99), ein Relief von ungewöhnlicher Größe, das einst in der Villa der Familie Pazzi in Fiesole eingebaut gewesen ist. Völlig anderen Charakters ist das Wappen der Zunft der Steinmetze und Zimmerleute an Or San Michele: hier ist die Technik angewendet, der wir schon am Grabmal Federighi begegneten; die Malerei tritt völlig an die Stelle der Plastik (Abb. 90). Das Wappen ist aus bunten Kacheln zusammengesetzt, die uns eine Vorstellung von dem Aussehen jenes nun zerstörten Fußbodens vermitteln können, den Luca della Robbia im Auftrage Pieros dei Medici in dem Palaste in der Via Larga ausführte.

Es wäre durchaus falsch, zu behaupten, daß derartige dekorative Arbeiten Luca und seine Werkstatt langsam in das Fahrwasser eines kommerzialisierten Kunstgewerbebetriebes gebracht hätten. In den Jahren 1461—1466 entstand in S. Miniato die Grabkapelle für den jugendlichen Kardinal Jacobus von Portugal, der im Jahre 1459 auf der Reise nach Deutschland in Florenz gestorben war (Abb. 91—95). Antonio Rossellino errichtete dieses Grabdenkmal, Luca della Robbia zierte die Decke der Kapelle mit bunten Kacheln und mit fünf Medaillons, von denen das mittlere die Taube des Heiligen Geistes, die vier es umgebenden Engel mit Attributen der Tugenden zeigen. Man hat an diesem Werk die Mitarbeit des 1435 geborenen Neffen Lucas, des Andrea della Robbia, erkennen wollen; Spuren von dessen Geist und Art glauben wir aber eher in den beiden Medaillons mit Tugenddarstellungen, die das Musée Cluny zu Paris bewahrt, feststellen zu können (Abb, 96, 97); zwei weitere Reliefs dieser Reihe befinden sich in amerikanischem Privatbesitz. Andrea, obwohl er sich zeitlebens ausschließlich der von seinem Onkel überkommenen Technik der Terracottaglasur bediente, hat nämlich doch als Künstler eine individuelle Physiognomie, und sein Werk trägt, wenn man es aus der Überproduktion der Werkstatt löst, ein ihm allein eigenes, charakteristisches Gesicht; so gebührt Andrea auch ein nicht unwesentlicher Platz innerhalb der Entwicklung der Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Altäre in La Verna, die Wickelkinder am Ospedale degli Innocenti, die Verkündigung in der Osservanza bei Siena und jene, die einst in der Kirche von S. Niccolò zu Florenz stand — das sind Schöpfungen hohen Wertes genug, um Andrea della Robbia dauernden Ruhm zu sichern.

Als Spätwerke Lucas müssen zwei Tondi angesehen werden, von denen das eine das Porträt einer jungen Frau zeigt und sich im Museo Nazionale zu Florenz befindet (Abb. 100). Der Einfluß einer weiteren Phase der Kunstentwicklung, etwa der des durch die Bildnisse zarter Frauentypen in Marmor so berühmt gewordenen Desiderio da Settignano oder der des Mino da Fiesole, ist hier nicht zu verkennen. Das andere Tondo mit der Büste eines Jünglings (Abb. 101), bewahrt vom

Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, ruft die Erinnerung an Figuren der Cantoria und an die leuchtertragenden Engel des Domes wach. Das Hauptwerk dieser Spätzeit Lucas aber ist eine Schöpfung, die ihn wieder in die vorderste Linie des florentinischen Kunstschaffens stellte: die große Bronzetür zur Alten Sakristei des Florentiner Domes.

Es handelt sich um jene Türe, die sich unterhalb der glasierten Lünette mit der Auferstehung Christi öffnet, über der einst Lucas Sängertribüne sich erhob (Abb. 102—112). Drei Werke des Meisters, eines in Marmor, eines in Ton und eines in Bronze, waren also hier vereinigt und geben fast ein Sinnbild ab für sein Gesamtwerk, indem hier alle Werkstoffe, die er verwendete, vertreten sind. Drei Werke sind es überdies, die nicht nur drei Phasen von Lucas Entwicklung repräsentieren, sondern von denen ein jedes eine Höchstleistung jener Richtung der florentinischen Kunst ist, die von dem stürmischen Entwicklungs- und Verwandlungsdrang Donatellos fast unberührt dastand, deshalb aber nicht weniger bedeutungsvoll für das Gesamtbild der Zeit ist. Nicht ohne bestimmte Absicht haben wir soeben den Namen Donatellos genannt: als Luca della Robbia, Michelozzo und Maso di Bartolommeo im Jahre 1445 zum ersten Male mit der Ausführung der Sakristeitüre im Dome betraut wurden, hatte Donatello gerade die beiden Bronzetüren in der Alten Sakristei von S. Lorenzo vollendet. Daß es diese beiden Türen waren — und nicht die zweite Baptisteriumstür Ghibertis, die der Vollendung entgegensah —, durch die die Konzeption von Lucas Werk ausschlaggebend beeinflußt wurde, ist aus der Art der Reliefs, die die Türe schmücken, deutlich abzulesen. Bald nach der Auftragserteilung im Jahre 1445 ist vielleicht die Umrahmung mit den Bronzeköpfchen (die wohl Ghiberti nachempfunden sind) ausgeführt worden, die eigentliche Arbeit, die an den Reliefs, ruhte bis zum Jahre 1464, um dann freilich mit besonderem Eifer betrieben zu werden, so daß die Türe im Jahre 1469 vollendet war. Seit 1462 aber war Michelozzo nicht mehr in Florenz, er weilte zuerst in Mailand, dann in Dalmatien; Maso war schon um die Mitte der Fünfzigerjahre gestorben, seine Funktion als Ziseleur hatte sein Bruder Giovanni übernommen. Auch früher schon hatte gewiß die Mitarbeit

Michelozzos nur den Charakter einer technischen Hilfe beim Gusse (in welchem Sinne Michelozzo ja auch der Helfer Donatellos gewesen war); für den gleichen Zweck bediente sich Luca zuletzt auch des jungen Andrea del Verrocchio. Künstlerisch ist die Bronzetür völlig die Schöpfung des Luca della Robbia; aus jedem einzelnen der zehn Reliefs spricht sein Stil so unbezweifelbar und mit solcher Deutlichkeit, daß der Versuch, der gemacht wurde, die Reliefs auf ihn und Michelozzo aufzuteilen, als eines jener Spiele der Überkritik bezeichnet werden muß, die nur negativ gerichtete Seelen ergötzen. Zuoberst sind die hl. Jungfrau mit dem Kinde, als Patronin der Domkirche, und Johannes der Täufer, als Patron der Stadt Florenz, dargestellt. Die Engel zu beiden Seiten der Heiligen fehlen auch in diesen Reliefs Lucas nicht. Auf den anderen Feldern sehen wir die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter, alle gleichfalls mit je einem Engel zur Rechten und zur Linken. Die Kompositionen sind klar, einfach, übersichtlich. Es herrscht nicht die dramatische Spannung der Zweifiguren-Szenen von Donatellos Türen in S. Lorenzo. Aber der Verzicht auf jeden landschaftlichen Hintergrund geht, in offenbarer Opposition zu Ghibertis malerischen Reliefs mit dem reichen Hintergrund, auf Donatello zurück. Die plastische Idee ist betont, und das Statische, das für Lucas Kunstwollen so charakteristisch ist, wird der Dynamik Donatellos gegenübergestellt. Betrachten wir die einzelnen Figuren, so begegnen wir auf Schritt und Tritt Bekannten aus Lucas früherem Schaffen: den Aposteln von der Pazzi-Kapelle, der sitzenden Madonna des Museo Nazionale in Florenz, den Engeln der vielen Tonlünetten. Luca strebte nicht mehr nach Neuem. Worauf es ihm ankam, hier, wie durch sein ganzes langes Leben, das war die Harmonie der Formen, die abgewogene Ruhe, die ihn der Antike, einer bukolisch-arkadischen Antike, so nahe brachte. Es ist bemerkenswert und erscheint fast wie eine Mahnung an die Möglichkeit der Erschütterung dieses Ideals durch die Realität des Lebens, daß diese Türe noch zu Lebzeiten Lucas zur Zeugin eines furchtbaren Ereignisses wurde: als die Pazzi sich im Jahre 1478 gegen die Medici verschworen und am Ostersonntag dieses Jahres, während des Hochamtes im Dom, gedungene Mörder über Lorenzo und Giuliano herfielen,

floh der verwundete Magnifico in die Alte Sakristei, und es war die rasch hinter ihm sich schließende Bronzetüre Lucas, die ihm das Leben rettete, während sein Bruder Giuliano vor dem Altar verblutete.

Schon im Jahre 1471 hatte Luca sein Testament abgefaßt, in dem er seinen Neffen Andrea mit der Fortführung der Werkstatt betraute. Er bezeichnete sich damals noch als geisig und körperlich gesund. Sein persönliches Wirken allerdings tritt in den letzten Jahren seines langen Lebens nicht mehr in Erscheinung. Wir können uns ihn aber vorstellen, wie er einem Patriarchen ähnlich das Wirken der aufblühenden Werkstatt verfolgt, die schon sein junger Neffe Andrea leitet, und wie er eine neue Generation der della Robbia heranwachsen sieht, die sein Kunstschaffen fortsetzt. Zufrieden durfte er die Augen schließen. Luca della Robbia starb, zweiundachtzigjährig, im Jahre 1482.

Anmerkungen zu den Bildtafeln.

Die mit * bezeichneten Werke sind durch Dokumente für Luca della Robbia gesichert.

1 Tondo dei Cappuccini. Halbfigur der Maria mit dem Kinde zwischen zwei auf Wolken schwebenden Engeln. Hochrelief. Von einem Fruchtkranz umrahmt. Weiß glasierter Ton auf blauem Grund, die Heiligenscheine gelb. Durchmesser 100 cm.

Aus dem Kapuzinerkloster in Florenz. Der Fruchtkranz ist eine Arbeit der Werkstatt und wurde wahrscheinlich später hinzugefügt. — Florenz, Museo Nazionale.

2 Madonna André. Hochrelief ohne Grund. Weiß glasierter Ton. Höhe 74 cm.

Aus den Sammlungen Pourtalès (1865) und E. Piot (1890) in Paris. Paris, Musée Jacquemart-André.

3 Madonna Demidoff (San Donato). Hochrelief. Weiß glasierter Ton auf blauem Grund. Höhe 73 cm, Breite 48 cm.

Aus den Sammlungen Marchese Viviani della Robbia (1879) und Fürst Demidoff (S. Donato) in Florenz. — Toledo (U. S. A.), Art Museum.

4 Lünette von S. Pierino. Halbfigur der Maria mit dem Kinde zwischen zwei schwebenden Engeln. Hochrelief. Glasierter Ton, weiß auf blauem Grund. Höhe 120 cm, Breite 240 cm.

Ursprünglich an der Türe zur Kirche S. Pietro di Buonconsiglio, genannt S. Pierino, im demolierten alten Stadtzentrum von Florenz. — Florenz, Palazzo di Parte Guelfa.

Diese Lünette sollte Abb. 1 des Buches sein, da wir sie für das früheste Werk Lucas unter den bisher bekannten halten, und ist nur aus ästhetischen Gründen an die vierte Stelle gerückt.

5–21 **Sängertribüne (Cantoria) für den Florentiner Dom*** (1431–1438). Marmor. Höhe 328 cm, Breite 560 cm.

Ursprünglich an der Wand oberhalb der Tür zur Nordsakristei oder alten Sakristei (Sagrestia Vecchia) des Domes aufgestellt. Ihr gegenüber, oberhalb der Tür zur Südsakristei oder Chorherrnsakristei (Sagrestia dei Canonici), befand sich als Gegenstück die beinahe gleichzeitig entstandene Sängertribüne Donatellos (1433 bis 1439). -- Vom Jahre 1431 an schildern Dokumente fast lückenlos das Werden von Lucas Sängertribüne bis zu ihrer Vollendung im Jahre 1438. Beide Sängertribünen blieben an ihrem Platze im Dom bis zum Jahre 1688. Anläßlich der Hochzeit Ferdinandos dei Medici (des Sohns des Großherzogs Cosimo III.) mit Violante Beatrix von Bayern wurden sie entfernt. Die Musik des 17. Jahrhunderts verlangte weit geräumigere Tribünen, und so errichtete man auf den alten Konsolen (die bis 1841 an ihrem Platze blieben) neue Tribünen aus Holz. Die Brüstungen mit den Reliefs kamen ins Depot der Dombauhütte und blieben dort bis zum Jahre 1822; dann wurden sie in die Uffizien und später in das Museo Nazionale gebracht. Erst 1883 wurden beide Sängertribünen im Museum der Dombauhütte (Museo dell'Opera del Duomo) neu aufgestellt. Fehlende architektonische Teile von Lucas Cantoria — die Pilasterchen, die die einzelnen Reliefs trennten, und das obere Gesims — wurden bei dieser Gelegenheit neu ergänzt. Als aber die Laterne des Florentiner Baptisteriums im Jahre 1898 restauriert wurde, fand man unter den bei einer älteren Restaurierung verwendeten Marmorstücken zwei Pilasterchen, die ohne Zweifel einst zu Lucas Sängertribüne gehört haben und die uns eine blasse Vortellung davon geben können, wie deren ursprüngliche architektonische Struktur beschaffen war. — Florenz, Museum der Dombauhütte.

22, 23 **Zwei leuchtertragende Engel.** Um 1438. Bronze mit Spuren alter Vergoldung. Höhe 64 cm.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts berichtet Giorgio Vasari, daß Luca della Robbia über das Gesims seiner Sängertribüne „zwei Figuren aus vergoldetem Metall, und zwar zwei nackte Engel, von gleich sauberer Ausführung wie das ganze Werk“ gesetzt habe. Auch in Beschreibungen aus dem 17. Jahrhundert werden diese beiden Engel erwähnt. Heute pflegt man sie als verschollen zu betrachten. Auf der Pariser Weltausstellung 1878 waren aber zwei

aus der Sammlung E. Piot stammende Engel aus Bronze ausgestellt, die man damals Donatello zuschrieb; 1890 wurden sie in Paris versteigert und kamen in die Sammlung Jacquemart-André, in der sie sich noch heute (Kat.-Nr. 893) unter dem Namen Donatellos befinden. Schon E. Bonnaffé sprach in dem von ihm verfaßten Katalog der Versteigerung Piot die Vermutung aus, es handle sich bei diesen beiden Engeln um die von Vasari beschriebenen Putten der Cantoria des Luca della Robbia. Diese Bemerkung blieb jedoch unbeachtet, und die Bronzefiguren wurden auch weiterhin Donatello zugeschrieben. Bonnaffé hatte aber recht: der Stil der beiden Engel entspricht dem der musizierenden Putten von Lucas Sängertribüne, und die Annahme ist wohl begründet, daß es diese Figuren waren, die ursprünglich auf dem Gesims der Sängertribüne standen. — Paris, Musée Jacquemart-André.

24 Spiegelumrahmung, aus Puttenköpfen und Kränzen bestehend. Weiß glasierter Ton. Durchmesser 63 cm.

Die Bestimmung für einen profanen Gegenstand bildet eine Ausnahme in Lucas Werk; doch ist die Stilanalogie zu den Kindern der Cantoria so groß, daß die Zuschreibung an Luca aufrechterhalten werden muß. — Ehemals Wien, Sammlung Figdor (versteigert Berlin 1930).

25—29 Fünf Reliefs am Campanile des Florentiner Domes* (1437—1439). Marmor.

Am Sockel des von Giotto entworfenen und begonnenen Kirchturms (1334—1337) ist eine Reihe von sechseckigen Reliefs angebracht, die die „Künste“ in mittelalterlicher, scholastischer Auffassung darstellen. Andrea da Pontedera und seine Werkstatt (in den Jahren 1337—1342), später Francesco Talenti (in den Jahren 1342—1351) führten sie aus. Im 15. Jahrhundert fehlten an der Nordseite des Campanile (dem Dome gegenüber) noch fünf Darstellungen, mit deren Ausarbeitung man 1437 Luca della Robbia beauftragte. Es handelt sich um die „freien Künste“: die Grammatik, verkörpert durch die Gestalten des Donatus und des Priszianus vor einer, diese Disziplin, die den Eingang zu allen übrigen bildet, symbolisierenden geöffneten Pforte; die Logik und die Dialektik; die Rhetorik, verkörpert in Orpheus als dem Vertreter der Poesie, welche als Appendix der Rhetorik galt; die Geometrie und die Arithmetik, verkörpert durch Euklides und Pythagoras, und

schließlich die Musik, verkörpert durch Tubalkain, der, auf den Amboß schlagend, rhythmische Töne erzeugt. — Florenz, Campanile des Domes.

30, 31 Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis und das Martyrium Petri* (1439). Zwei Marmorreliefs. Höhe 78 cm, Breite 69 cm und Höhe 68 cm, Breite 69 cm.

Diese Reliefs waren für einen dem hl. Petrus geweihten Altar im Florentiner Dome bestimmt, der höchstwahrscheinlich nicht zur Ausführung gelangte, da auch die beiden Reliefs in unfertigem Zustand auf uns gekommen sind. Sie wurden im Jahre 1823 im Depot der Dombauhütte gefunden. — Florenz, Museo Nazionale.

32, 33 Tabernakel für das Allerheiligste* (1441—1443). Marmor, Bronze und glasierter Ton. Höhe 260 cm, Breite 122 cm.

Das Ornament des Sockels besteht aus weiß, blau und grün glasierten Tonplatten, die in Marmor eingesetzt sind; der Hintergrund der Lünette mit dem Marmorrelief des Ecce Homo ist aus blau glasierten Tonplatten gebildet. In den Zwickeln oberhalb des Halbbogens Muschelmedaillons aus Marmor, worin die Krücke (das Wahrzeichen des Hospitals von S. Maria Nuova) in Blattwerk aus grün glasiertem Ton auf blauem Grund angebracht ist; den oberen Fries ziert ein polychromer Fruchtkranz mit zwei blauen Seraphim und einem roten Cherub aus glasiertem, auf den Marmor applizierten Ton. Im Giebel die Marmorfigur Gottvaters. Rechts und links von der bronzenen Tabernakeltür zwei stehende Engel aus Marmor, die einen Kranz tragen, in dem sich ein Medaillon aus Bronze mit der Taube des Hl. Geistes befindet. Die bronzene Tabernakeltür mit dem auferstandenen Christus in Relief ist ein jüngeres Werk und hat ihrem Stil nach mit Luca della Robbia nichts zu tun. — Das Tabernakel befand sich ursprünglich in der Lukaskapelle der Kirche des Krankenhauses S. Maria Nuova in Florenz und wurde im 18. Jahrhundert nach Peretola (in der Umgebung von Florenz) übertragen. — Peretola, S. Maria.

34 Lünette mit der Auferstehung Christi* (1442 bis 1445). Weiß glasierter Ton auf blauem Grund. Höhe 200 cm, Breite 260 cm.

Oberhalb der Tür zur Alten Sakristei des Florentiner Domes (Nordseite).

35 Lünette mit der Himmelfahrt Christi* (1446 bis 1451). Weiß glasierter Ton auf blauem Grund; die Bäume grün. Höhe 200 cm, Breite 260 cm.

Oberhalb der Tür zur Chorherrnsakristei des Florentiner Domes (Südseite).

36 Kassettierte Tondecke des Tabernakels von Michelozzo di Bartolommeo (um 1448). Weiß und blau glasierte Terracottakassetten. Hier nur ein Teilstück wiedergegeben.

Im Auftrage Piero di Cosimos dei Medici begann 1388 Michelozzo mit der Errichtung des Tabernakels; um diese Zeit muß auch Lucas dekorative Arbeit entstanden sein. — Florenz, S. Miniato al Monte.

37—50 Arbeiten in der Cappella Pazzi, nach 1443.

37. Decke in der Kuppel der Vorhalle aus bunt glasierten Tonkassetten. 38. Medaillon mit dem hl. Andreas, weiß glasierter Ton auf blauem Grund, Durchmesser 134 cm, oberhalb der Eingangstür zu Kapelle. 39—50. Zwölf Medaillons mit den Aposteln, weiß glasierte Tonreliefs auf blauem Grund, Durchmesser 134 cm, an den Wänden im Innern der Kapelle. — Die vier bunt glasierten Medaillons mit den Evangelisten in den Strebebogen der Kuppel können ihrem Stil nach nicht Werke Lucas sein. — Florenz, S. Croce.

51—53 Zwei leuchtertragende Engel* (1448—1451). Weiß glasierte Vollplastiken aus Ton. Höhe 84 cm.

Aus der Sakramentskapelle des Domes. — Florenz, Dom (Chorherrnsakristei).

54 Lünette aus der Via dell'Agnolo: Halbfigur der Maria mit dem Kinde zwischen den Halbfiguren von zwei Engeln, welche Vasen mit Lilien halten. Im Halbkreis ein Blumenkranz. Weiß glasierter Ton auf blauem Grund, die Äste der Lilien grün, der Fruchtkranz blau, weiß, grün und gelb. Höhe 160 cm, Breite 222 cm.

Ursprünglich auf der Tür einer kleinen Kirche neben S. Pier Maggiore, später an einem Hause in der Via dell'Agnolo angebracht. Im Jahre 1904 kam das Werk in das Museum. — Florenz, Museo Nazionale.

55 Urbino-Lünette* (1449—1450): Halbfigur der Maria mit dem Kinde zwischen den Heiligen Dominikus und Thomas

von Aquin, Albertus Magnus und Petrus Martyr. Weiß glasierter Ton auf blauem Grund. Höhe 93 cm, Breite 234 cm.
Urbino, S. Domenico.

56–60 Grabdenkmal des Bischofs Benozzo Federighi aus Fiesole* (1455–1456). Marmor, umgeben von einem Fries glasierter Tonplatten mit einem polychromen Blumendekor. Höhe 270 cm, Breite 257 cm.
Ursprünglich in der Kirche S. Pancrazio, die 1809 aufgelassen wurde. Dann in der Kirche S. Francesco di Paola unterhalb Bellosguardo. Erst seit 1896 am heutigen Aufstellungsort. — Florenz, S. Trínita.

61—70 Dekor für zwei Tabernakel in der Collegiatskirche von Impruneta bei Florenz (um 1453–1456).
61—66 Tabernakel für ein wundertätiges Madonnenbild (links vom Chor). Architektur von Michelozzo di Bartolommeo und Pagno di Lapo, Terracottadekor von Luca della Robbia: 1. Zwei lebensgroße Reliefﬁguren der Heiligen Paulus und Lukas an den Seiten des das Gnadenbild einschließenden Gehäuses; weiß glasiert. 2. Innendecke des Tabernakels, bestehend aus zwölf bunt glasierten Tonkassetten: blaue Teller mit gelbem Rosenknauf, in den Ecken violette Pinienzapfen. 3. Tonfries, bestehend aus glasierten polychromen Obstgewinden, darin zwei Reliefs, die Maria mit dem Kinde darstellen; diese weiß glasiert auf blauem Grund.
67—70 Tabernakel für eine Partikel des Hl. Kreuzes (rechts vom Chor). Der Anteil Lucas: 1. Altargehäuse mit Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, Relief, weiß glasiert auf blauem Grund; die Umrahmung polychrom. 2. Predella mit acht schwebenden Engeln, je vier an den Seiten des Schreines für die Reliquie, weiß glasiert auf blauem Grund. 3. Lebensgroße Figuren des hl. Johannes d. T. und des hl. Augustinus an den Seiten des Altargehäuses, weiß glasiert. 4. Innendecke des Tabernakels, bestehend aus zwölf bunt glasierten Tonkassetten.
Die beiden Tabernakel sind nach dem Muster des von Michelozzo und Pagno di Lapo für die Kirche SS. Annunziata in Florenz in den Jahren 1448–1452 geschaffenen Tabernakels ausgeführt worden. Da Michelozzo im Jahre 1456 nach Mailand zog, muß wenigstens die Architektur der beiden Tabernakel von Impruneta um diese Zeit vollendet gewesen sein. — Impruneta (bei Florenz), Collegiatskirche S. Maria.

71–73 Altartafel. Maria mit dem Kinde zwischen zwei anbetenden Engeln und den Heiligen Jacobus Major und Blasius. Weiß glasierter Ton auf blauem Grund; Fries auf dem Sockel und Umrahmung polychrom. Höhe 127 cm, Breite 127 cm.

Pescia, Kapelle im erzbischöflichen Palast.

74 Genueser Madonna. Maria mit dem Kinde. Weiß glasierter Ton auf blauem Grund. Höhe 51 cm, Breite 37 cm.

Stammt aus der Casa Serra in Vico delle Mele in Genua. — Wien, Kunsthistorisches Museum.

75, 76 Repliken der sogenannten Genueser Madonna in Wien:

1. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (aus der Sammlung Lady Eastlake, London). 2. Florenz, Museo Nazionale (aus dem Kloster S. Lucia).

77 Madonna in der Nische. Halbfigur der Maria mit dem Kinde. Weiß glasierte Terracotta, die Nische blau. Höhe 46·5 cm, Breite 38 cm.

Aus der Sammlung Gavet in Paris. Eine Replik in Boston, Sammlung Mrs. G. A. Shaw. — New York, Sammlung Mrs. G. T. Bliss.

78 Madonna Friedrichstein. Maria mit dem Kinde. Weiß glasiert auf blauem Grund, in einem bunt glasierten Rahmen (blaue Scheiben und hellgrüne Streifen auf weißem Grund). Höhe 47·5 cm, Breite 38 cm.

Geschenk des Grafen Dönhoff-Friedrichstein. Eine früher in der Sammlung Somzé in Brüssel bewahrte Replik heute im Museum zu Buffalo (U. S. A.). — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

79 Madonna aus S. Maria Nuova. Maria mit dem bekleideten Jesuskinde. Weiß glasierter Ton auf blauem Grund, darin Reste eines Golddekors. Höhe 63 cm, Breite 50 cm.

Stammt aus dem Hospital von S. Maria Nuova. — Florenz, Museo Nazionale.

80 Madonna Altman. Maria mit dem Kinde. In Hochrelief, ohne Grund. Weiß glasierter Ton, die Augen der Figuren und die Schrift auf der Banderole farbig. Höhe 80 cm.

Aus den Sammlungen Conte Lionello de' Nobili, Florenz, und Altman, New York. — New York, Metropolitan Museum.

81 Mugello-Lünette. Maria mit dem Kinde zwischen zwei anbetenden Engeln. Weiß glasierter Ton auf blauem Grund; dieser jedoch erneuert. Höhe 83 cm, Breite 154 cm.

Der Tradition nach aus einer Kirche im Mugello. — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

82 Apfel-Madonna: Maria mit dem Kinde, das einen Apfel in der linken Hand hält. Tonrelief ohne Grund, weiß glasiert. Höhe 70 cm.

Stammt aus mediceischem Besitz. — Florenz, Museo Nazionale.

83 Apfel-Madonna: Maria mit dem Kinde, das einen Apfel in der linken Hand hält. Tonrelief ohne Grund, weiß glasiert. Höhe 58 cm.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

84 Madonna degli Innocenti: Maria mit dem Kinde, das ein Schriftband trägt. Tonrelief ohne Grund, weiß glasiert. Höhe 81 cm.

Florenz, Museum des Ospedale degli Innocenti.

85 Wappen der Ärzte- und Apothekerzunft (Arte dei Medici e Speziali). Medaillon, darin unter einem Bogen die thronende Maria mit dem Kinde. Bunt glasierter Ton. Durchmesser 180 cm.

Florenz, Or San Michele.

86 Madonna im Rosengarten: Thronende Madonna mit dem Kinde vor einer Rosenhecke. Weiß glasierter Ton auf blauem Grund, die Blumen weiß und gelb, die Blätter grün. Höhe 83 cm, Breite 63 cm.

Florenz, Museo Nazionale.

87 Madonna Frescobaldi: Auf Wolken thronende Maria mit dem Kinde in ganzer Figur. Weiß glasierter Ton auf blauem Grund, Reste von Vergoldung. Höhe 86 cm, Breite 59 cm.

Stammt aus der Casa Frescobaldi in Florenz. — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

88 Fruchtkranz mit dem Wappen des Jacopo de'Pazzi (nach 1453). Polychrom glasierter Ton. Durchmesser 180 cm.

Aus dem Palazzo Pazzi-Quarantesi in der Via del Proconsolo in Florenz. Die Zerstörung des Wappens ist aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahre 1478 erfolgt, als sich anläßlich der Pazzi-Verschwörung gegen die Medici, bei der Giuliano de'Medici, der Bruder Lorenzos, das Leben verlor, die Volkswut gegen das Geschlecht der Pazzi wandte. — Florenz, Palazzo Serristori.

89 Fruchtkranz mit dem Wappen der Maddalena Serristori (nach 1453). Polychrom glasierter Ton. Durchmesser 180 cm.

Aus dem Palazzo Pazzi-Quarantesi in der Via del Proconsolo in Florenz. Maddalena Serristori heiratete im Jahre 1446 Jacopo de' Pazzi. — Florenz, Palazzo Serristori.

90 Wappen der Zunft der Steinmetze und Zimmerleute (Arte de'Maestri di Pietra e di Legname). Medaillon aus bunt glasierten Tonplatten. Durchmesser 180 cm.

Florenz, Or San Michele.

91–95 Decke der Kapelle des Kardinals Jakob von Portugal († 1459). Die Kapelle wurde in den Jahren 1461 bis 1466 errichtet und enthält das Grabmal des Kardinals von Antonio Rossellino. Die aus bunt glasierten Tonplatten bestehende Decke zeigt fünf Medaillons (Durchmesser zirka 200 cm): in der Mitte das mit der Taube des Hl. Geistes, die vier dieses Medaillon umgebenden enthalten die Figuren der Prudentia, der Justitia, der Fortitudo und der Temperantia.

Florenz, S. Miniato al Monte.

96, 97 Zwei Fruchtkränze mit den Halbfiguren der Temperantia und der Justitia. Bunt glasierte Tonreliefs. Durchmesser 165 cm.

Zwei weitere, der gleichen Serie angehörige Medaillons mit der Fides und der Prudentia sind in amerikanischem Privatbesitz. An diesen vier Medaillons hat wahrscheinlich Andrea della Robbia, der Neffe Lucas, mitgearbeitet. — Paris, Musée Cluny.

98 **Fruchtkranz mit dem Wappen der Mercatanzia*** (1463), der roten Lilie von Florenz. Bunt glasierter Ton. Durchmesser 180 cm.

Die Mercatanzia war eine Art oberster Handelskammer. — Florenz, Or San Michele.

99 **Fruchtkranz mit dem Wappen des Königs René von Anjou.** Bunt glasierter Ton. Durchmesser 324 cm.

Stammt aus der sogenannten Loggia de Pazzi, einer Villa in Fiesole. Die Familie Pazzi pflegte enge Beziehungen zu René von Anjou. — London, Victoria and Albert Museum.

100 **Medaillon mit einem Frauenporträt.** Bunt glasierter Ton. Durchmesser 45 cm.

Florenz, Museo Nazionale.

101 **Medaillon mit einem Jünglingsporträt.** Bunt glasierter Ton. Durchmesser 55·5 cm.

Vielleicht das Porträt eines jungen Florentiners in der Gestalt Davids. — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

102—112 **Bronzetür für die Alte Sakristei (Nordseite) des Florentiner Domes*** (1445, 1464—1469). Höhe 410 cm, Breite 200 cm.

Die Tür besteht aus zwei Flügeln zu je fünf Spiegeln mit quadratischen (53×53 cm messenden) Reliefs: dargestellt sind Maria mit dem Kinde, Johannes d. T., die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter. Die Figuren sind durchwegs sitzend gegeben und werden von je zwei Engeln flankiert. Die — wahrscheinlich schon 1445 ausgeführten — Rahmenleisten sind mit dekorativen Köpfen verziert. Unter jeder Darstellung befand sich ursprünglich eine Silberleiste mit einer auf die Szene bezüglichen Inschrift. Nur eine dieser Leisten ist noch erhalten. Bereits im Jahre 1445 wurde die Türe Michelozzo di Bartolommeo, Luca della Robbia und Maso di Bartolommeo in Auftrag gegeben; erst im Jahre 1464 aber wurde die Arbeit ernstlich in Angriff genommen. Jetzt entstanden die Reliefs, die durchwegs den Charakter von Lucas Kunst zeigen. Auch der Gesamtentwurf stammt von ihm; Michelozzo und Maso haben nur das Technische (Guß und Ziselierung) besorgt. Die letzten beiden Reliefs goß Andrea del Verrocchio. — Florenz, Dom.

Bildtafeln.

Urheber der Bildvorlagen

Alinari, Florenz; 1, 5, 25, 30, 31, 36, 37, 52, 53, 55, 61—70, 79, 85, 90, 96—98, 102—112

Brogi, Florenz: 4, 6—21, 26—29, 32—35, 38—51, 54, 56—60, 71—73, 76, 82, 84, 86, 88, 89, 91—95, 100

J. E. Bulloz, Paris: 2, 22, 23

Gray, New York: 3

Kunsthistorisches Museum, Wien: 74

Metropolitan Museum, New York: 80

Staatliche Museen, Berlin: 75, 78, 81, 83, 87, 101

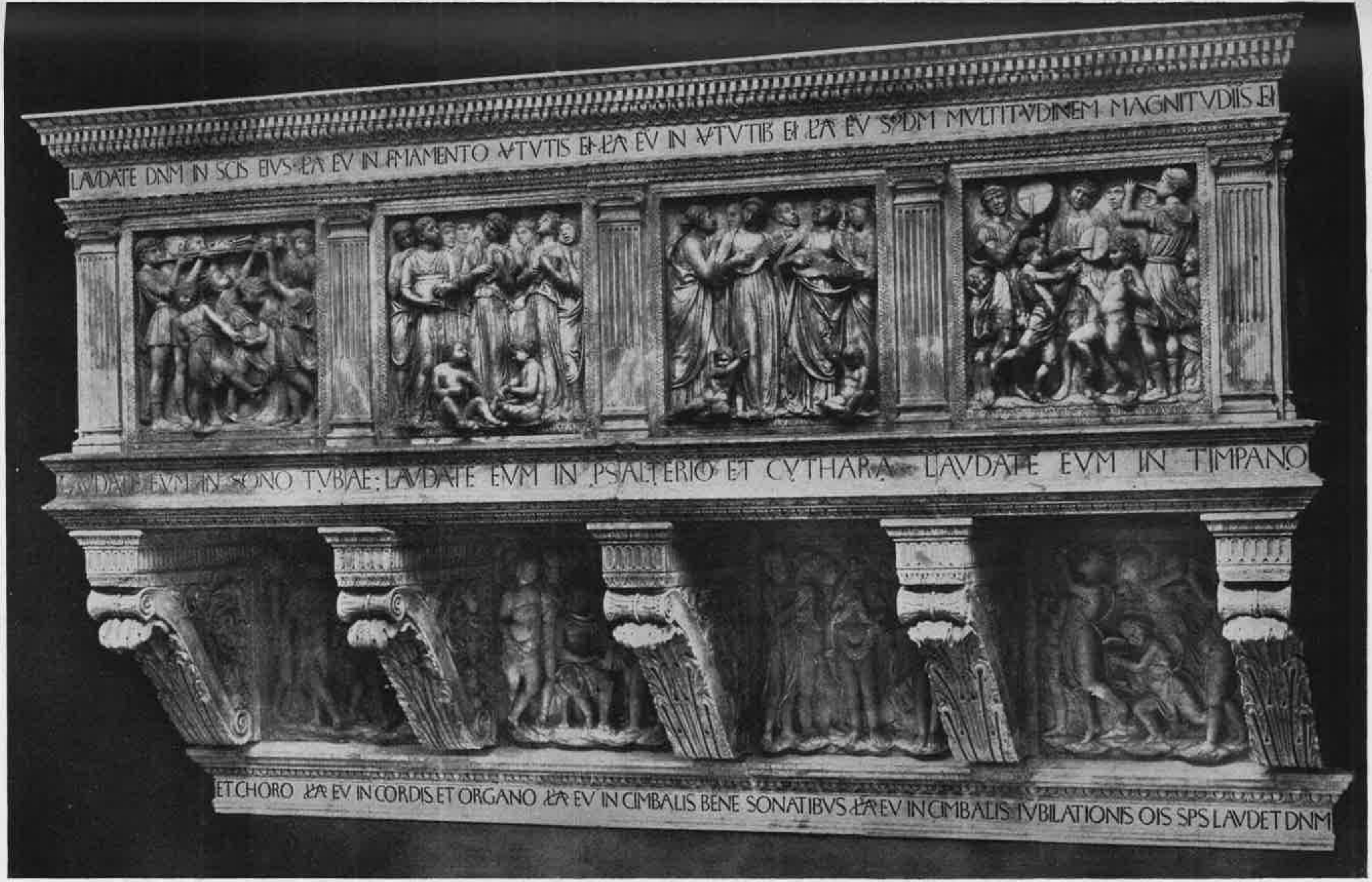
Victoria and Albert Museum, London: 99

1. Tondo dei Cappuccini. Glasierter Ton
Florenz, Museo Nazionale

2. Madonna André. Glasierter Ton
Paris, Musée Jacquemart-André

3. Madonna Demidoff (San Donato). Glasierter Ton
Toledo (U. S. A.), Art Museum

4. Lünette von S. Pierino. Glasierter Ton



5. Sängertribüne. Marmor, 1431—1438
Florenz, Museum der Dombauhütte

6. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte

7. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte

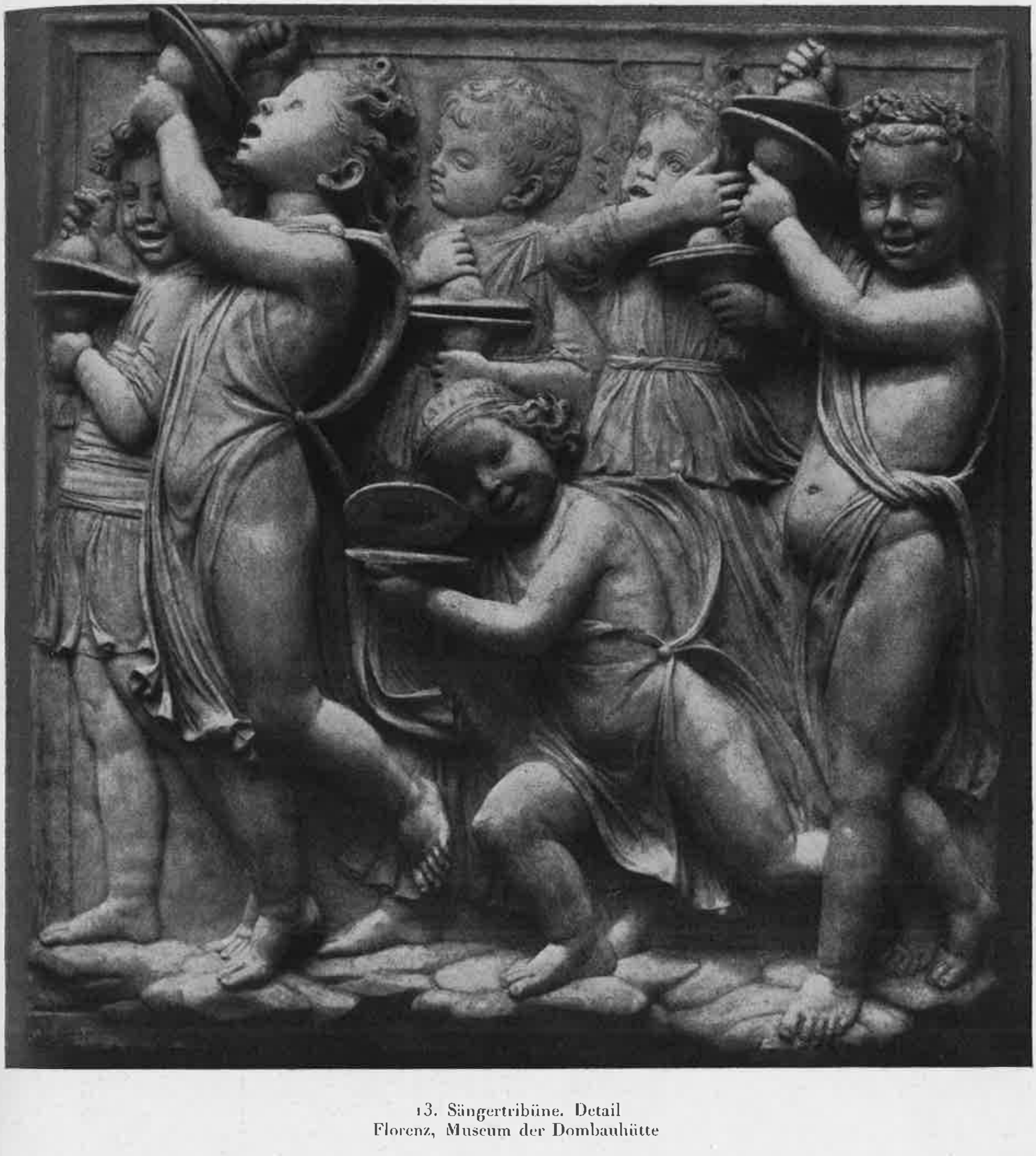
8. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte

9. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte

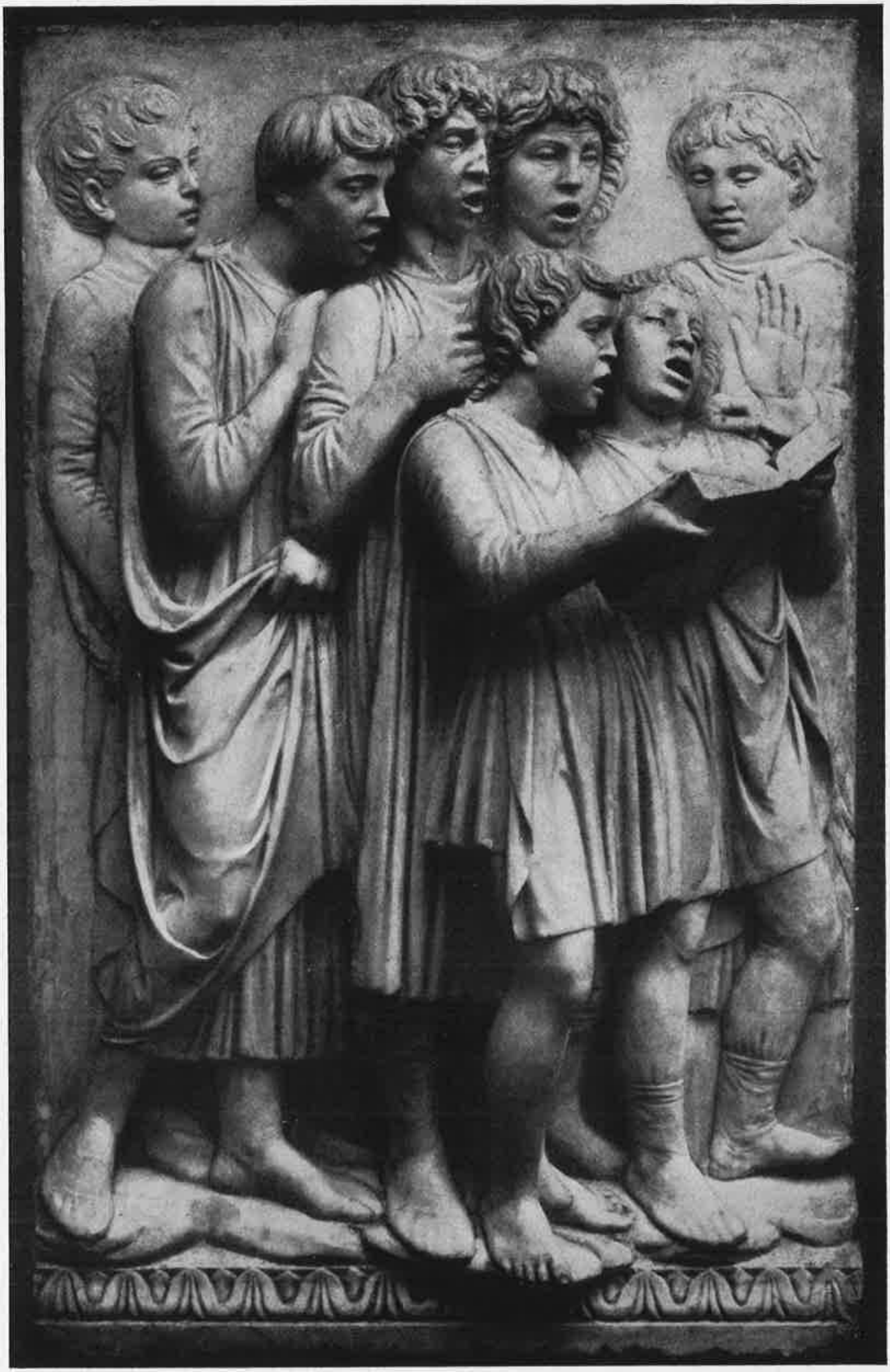
10. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte

11. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte

12. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte



13. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte



14. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte

15. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte

16. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte

17. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte

18. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte

19. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte

20. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte

21. Sängertribüne. Detail
Florenz, Museum der Dombauhütte

22. Leuchtertragender Engel. Bronze
Paris, Musée Jacquemart-André

23. Leuchtertragender Engel. Bronze
Paris, Musée Jacquemart-André

24. Spiegelumrahmung. Glasierter Ton
Ehem. Wien, Sammlung Figdor

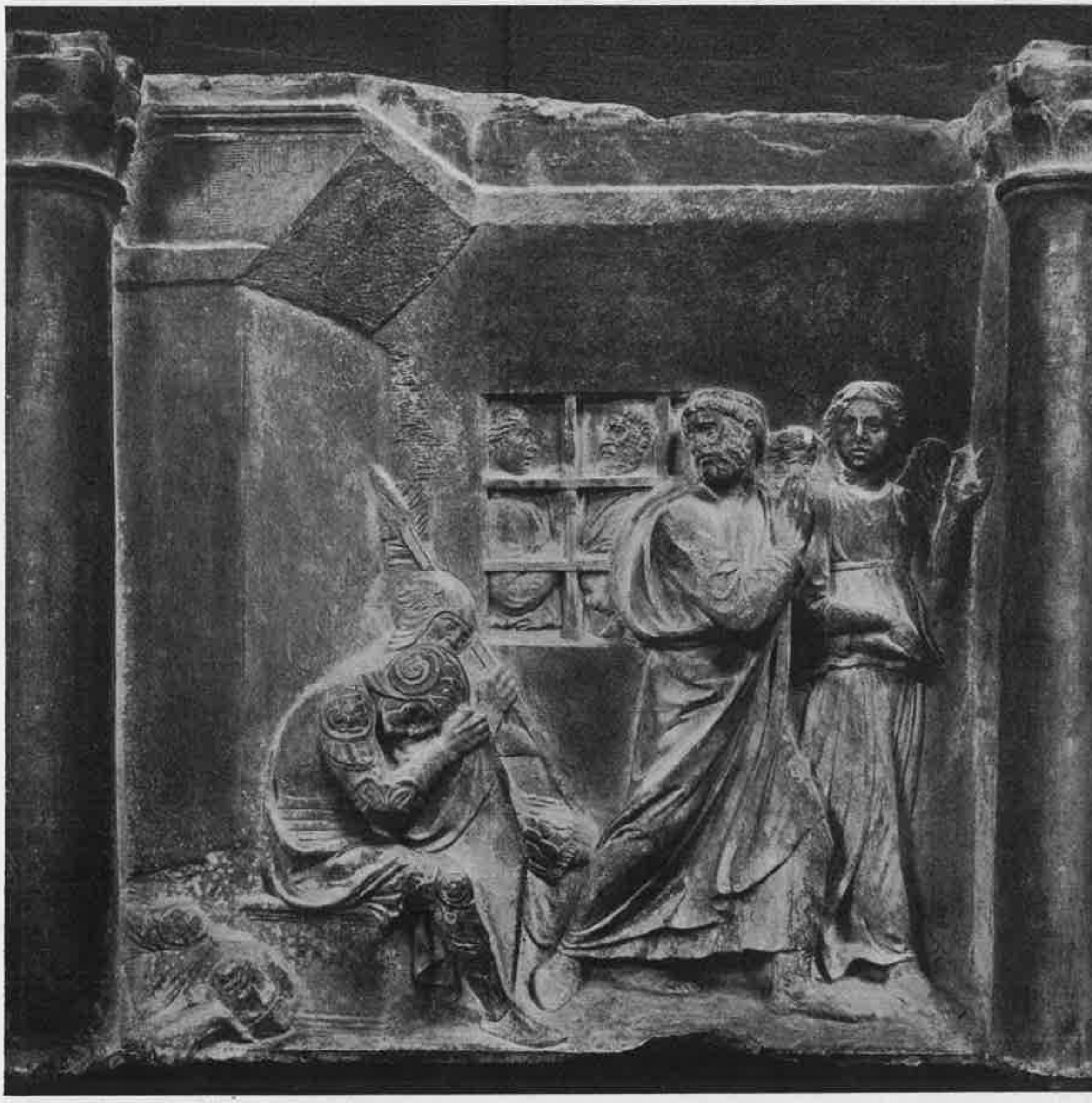
25. Die Grammatik. Marmor
Florenz, Campanile

26. Logik und Dialektik. Marmor
Florenz, Campanile

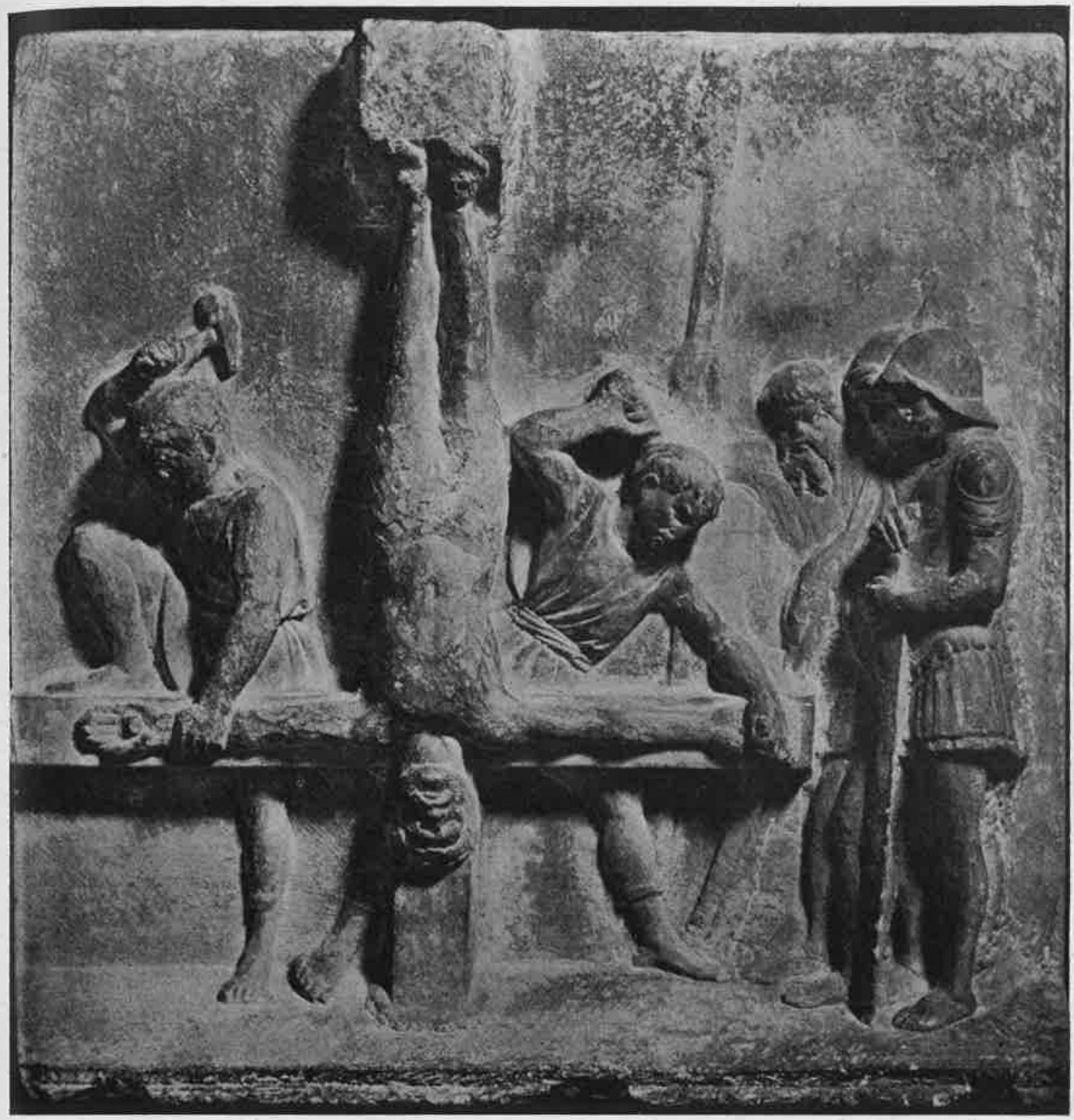
27. Die Poesie. Marmor
Florenz, Campanile

28. Geometrie und Arithmetik. Marmor
Florenz, Campanile

29. Die Musik. Marmor
Florenz, Campanile

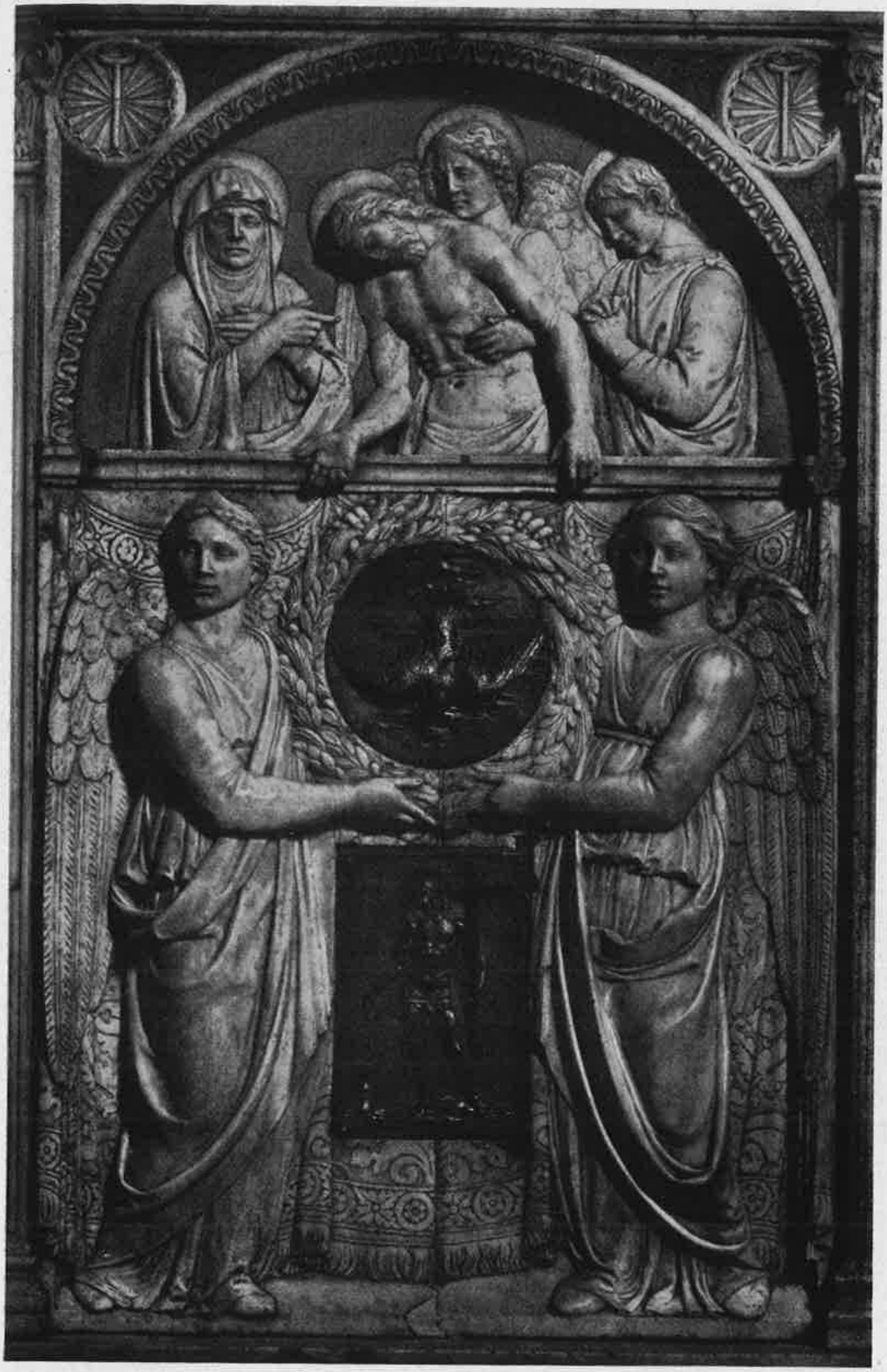


30. Die Befreiung Petri. Marmor, 1439
Florenz, Museo Nazionale



31. Das Martyrium Petri. Marmor, 1439
Florenz, Museo Nazionale

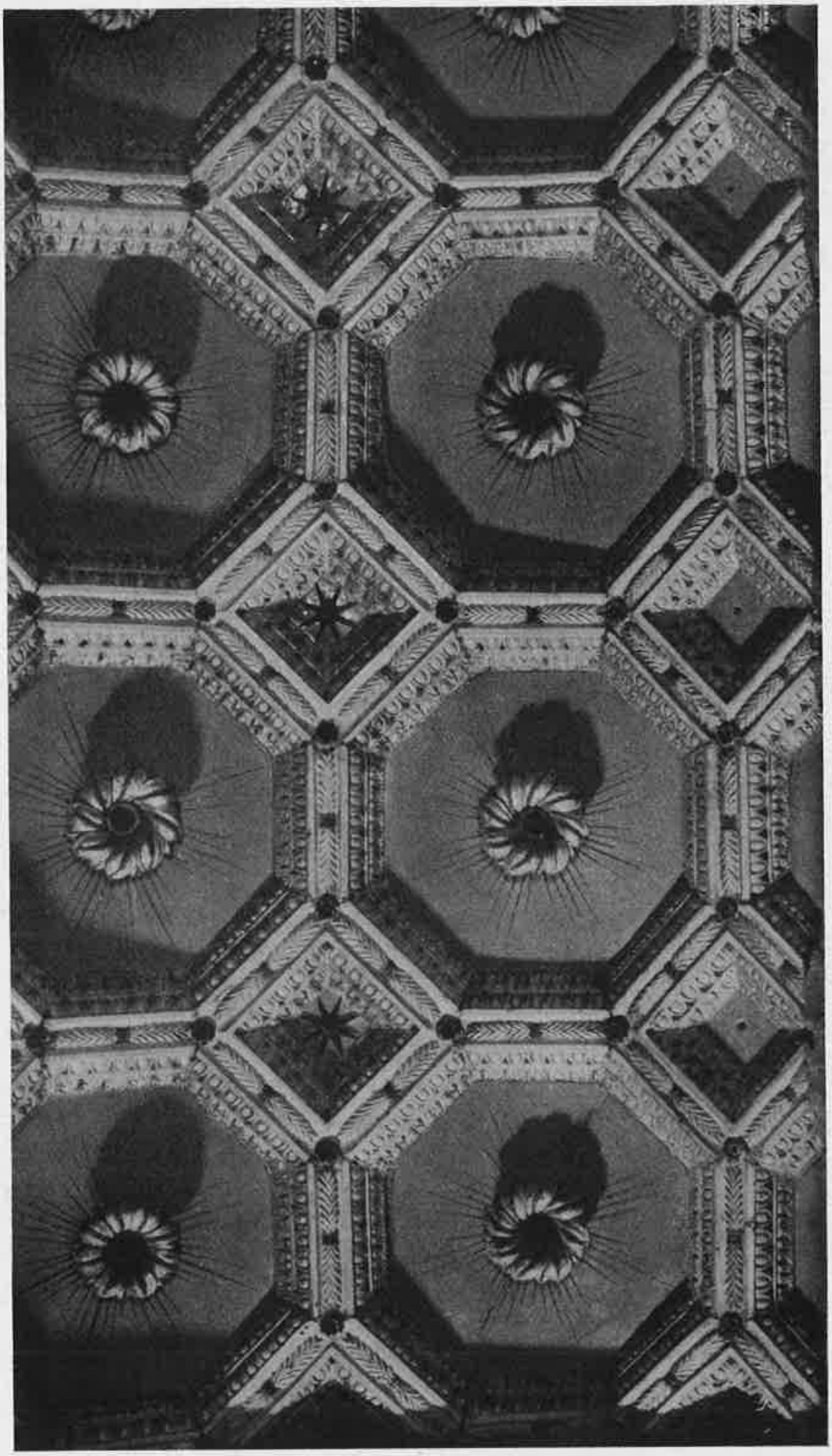
32. Tabernakel für das Allerheiligste. Marmor, Bronze und glasierter Ton, 1441—1443
Peretola, S. Maria



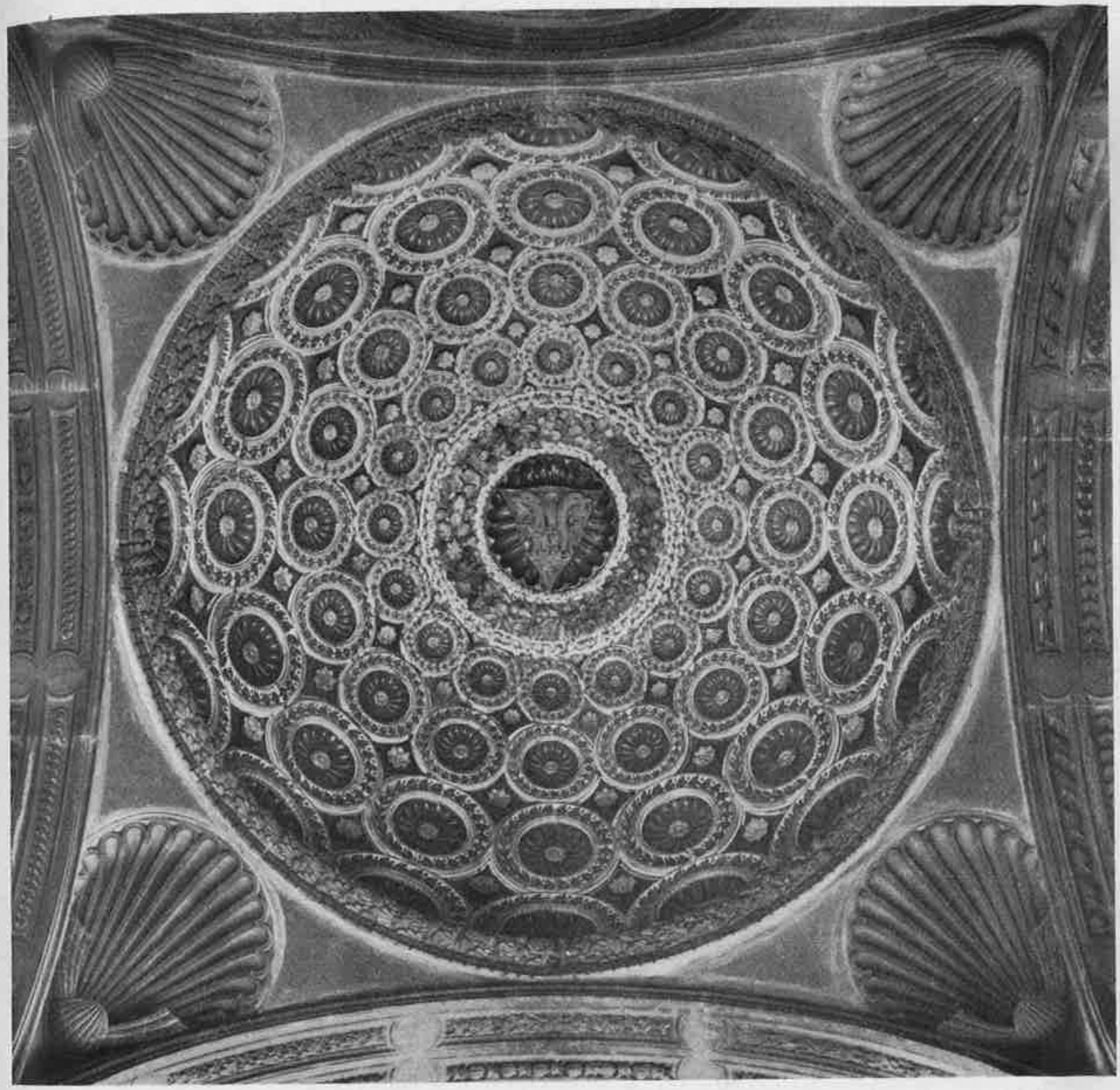
33. Tabernakel für das Allerheiligste. Detail
Peretola, S. Maria

34. Lünette mit der Auferstehung Christi. Glasierter Ton, 1442—1445

35. Lünette mit der Himmelfahrt Christi. Glasierter Ton, 1446—1451
Florenz, Dom



36. Kassettierte Tondecke des Tabernakels von Michelozzo di Bartolomeo, um 1448. Detail
Florenz, S. Miniato



37. Kassettierte Innendecke der Kuppel der Cappella Pazzi (Vorhalle). Glasierter Ton
Florenz, S. Croce

38. Hl. Andreas. Glasierter Ton
Florenz, S. Croce, Cappella Pazzi (Eingang)

39. Hl. Matthäus. Glasierter Ton
Florenz, S. Croce, Cappella Pazzi

40. Hl. Petrus. Glasierter Ton
Florenz, S. Croce, Cappella Pazzi

41. Hl. Johannes Evangelist. Glasierter Ton
Florenz, S. Croce, Cappella Pazzi

42. Hl. Jacobus Major. Glasierter Ton
Florenz, S. Croce, Cappella Pazzi

43. Hl. Andreas. Glasierter Ton
Florenz, S. Croce, Cappella Pazzi

44. Hl. Jacobus Minor. Glasierter Ton
Florenz, S. Croce, Cappella Pazzi

45. Hl. Thaddäus. Glasierter Ton
Florenz, S. Croce, Cappella Pazzi

46. Hl. Simon. Glasierter Ton
Florenz, S. Croce, Cappella Pazzi

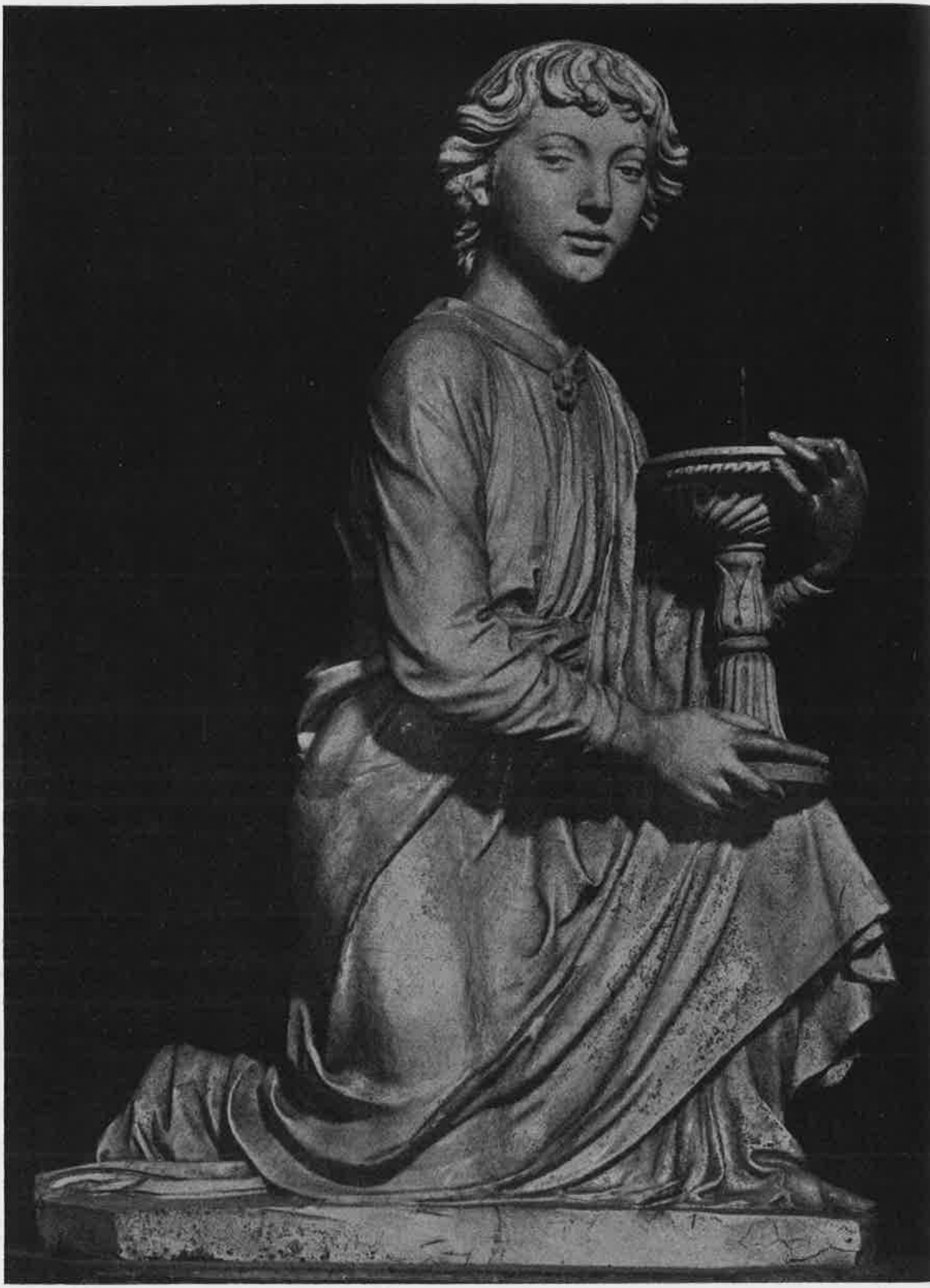
47. Hl. Thomas. Glasierter Ton
Florenz, S. Croce, Cappella Pazzi

48. Hl. Philippus. Glasierter Ton
Florenz, S. Croce, Cappella Pazzi

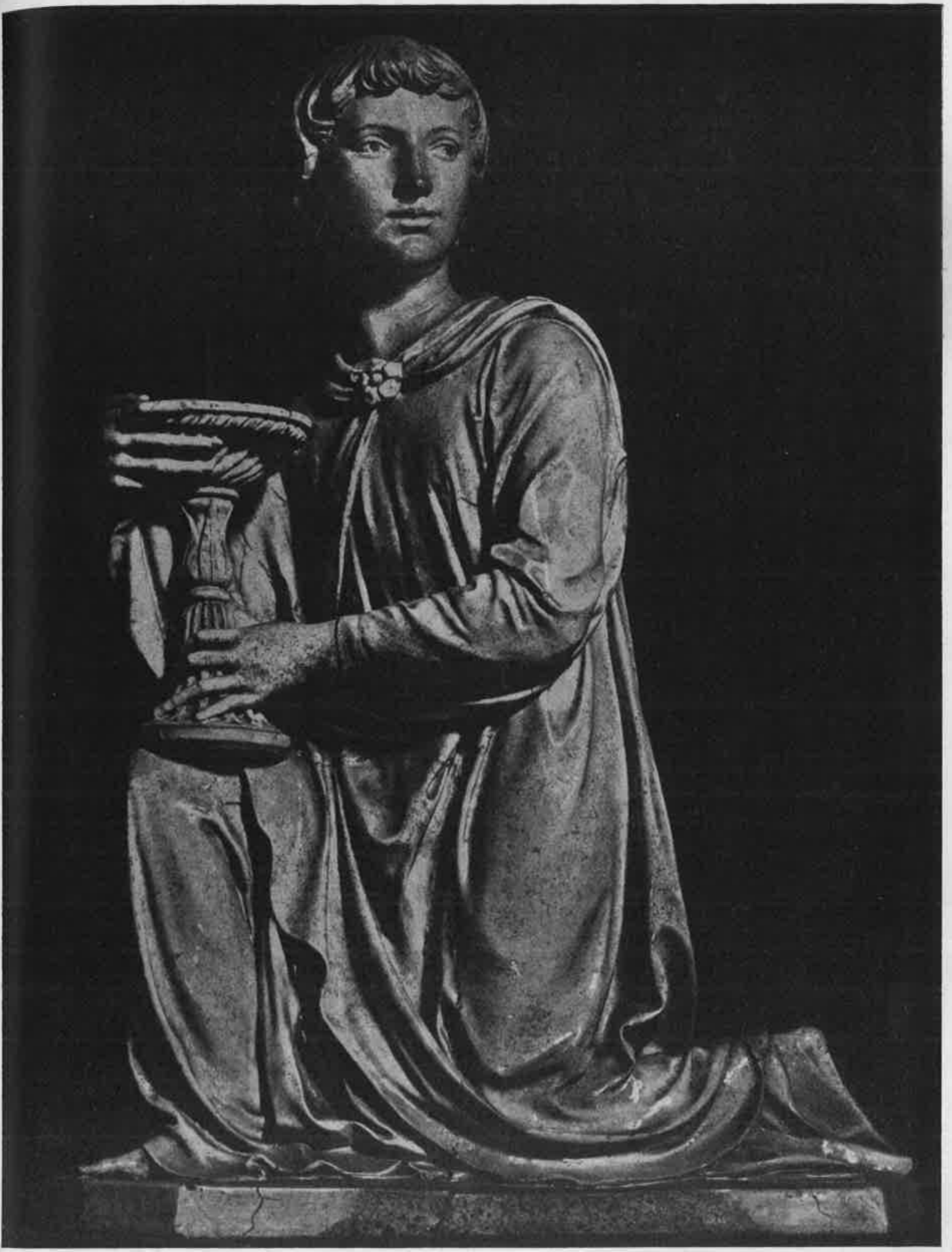
49. Hl. Bartholomäus. Glasierter Ton
Florenz, S. Croce, Cappella Pazzi

50. Hl. Matthias. Glasierter Ton
Florenz, S. Croce, Cappella Pazzi

51. Leuchtertragender Engel. Detail von Abb. 53

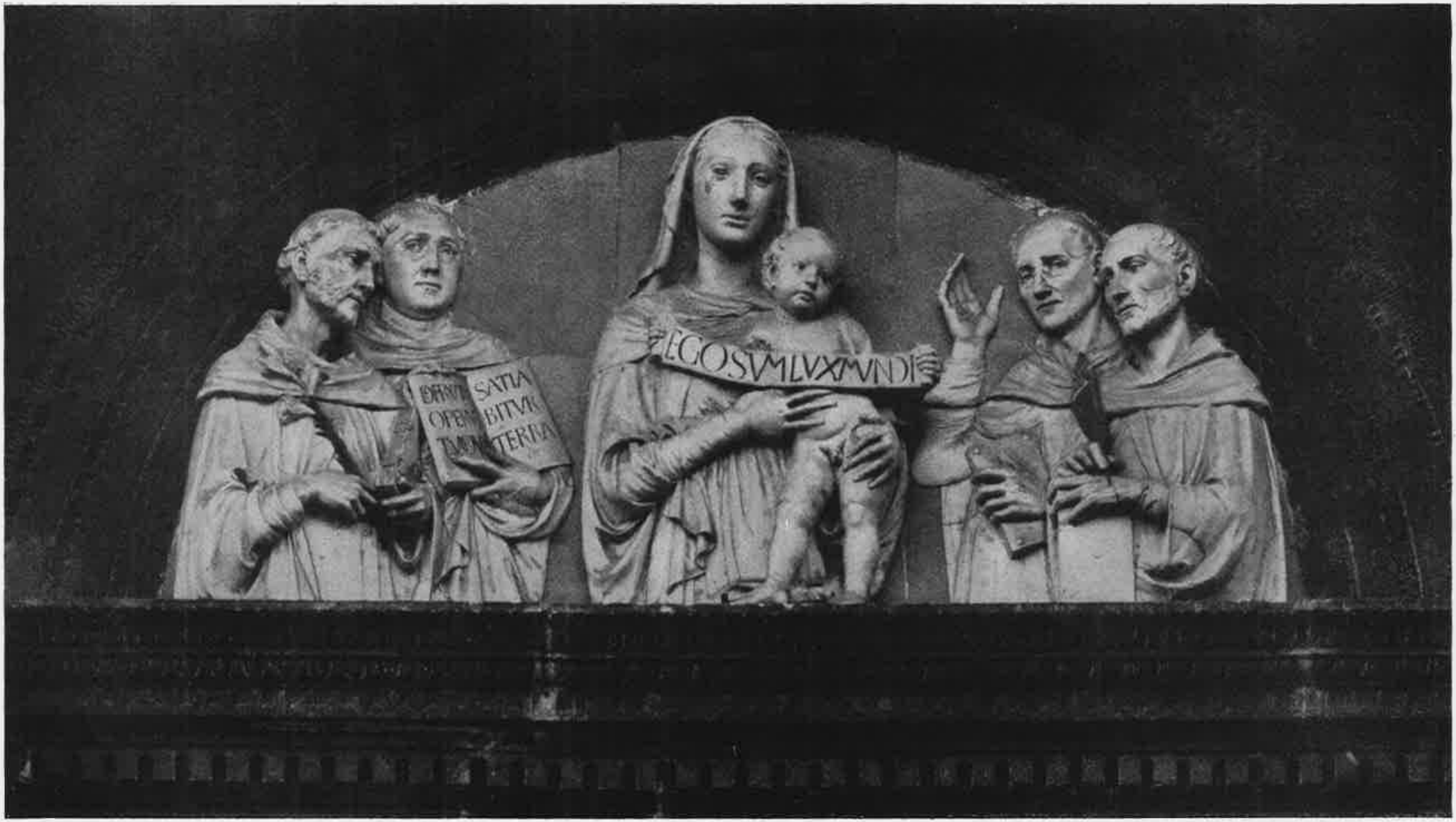


52. Leuchtertragender Engel. Glasierter Ton, 1448—1451
Florenz, Dom

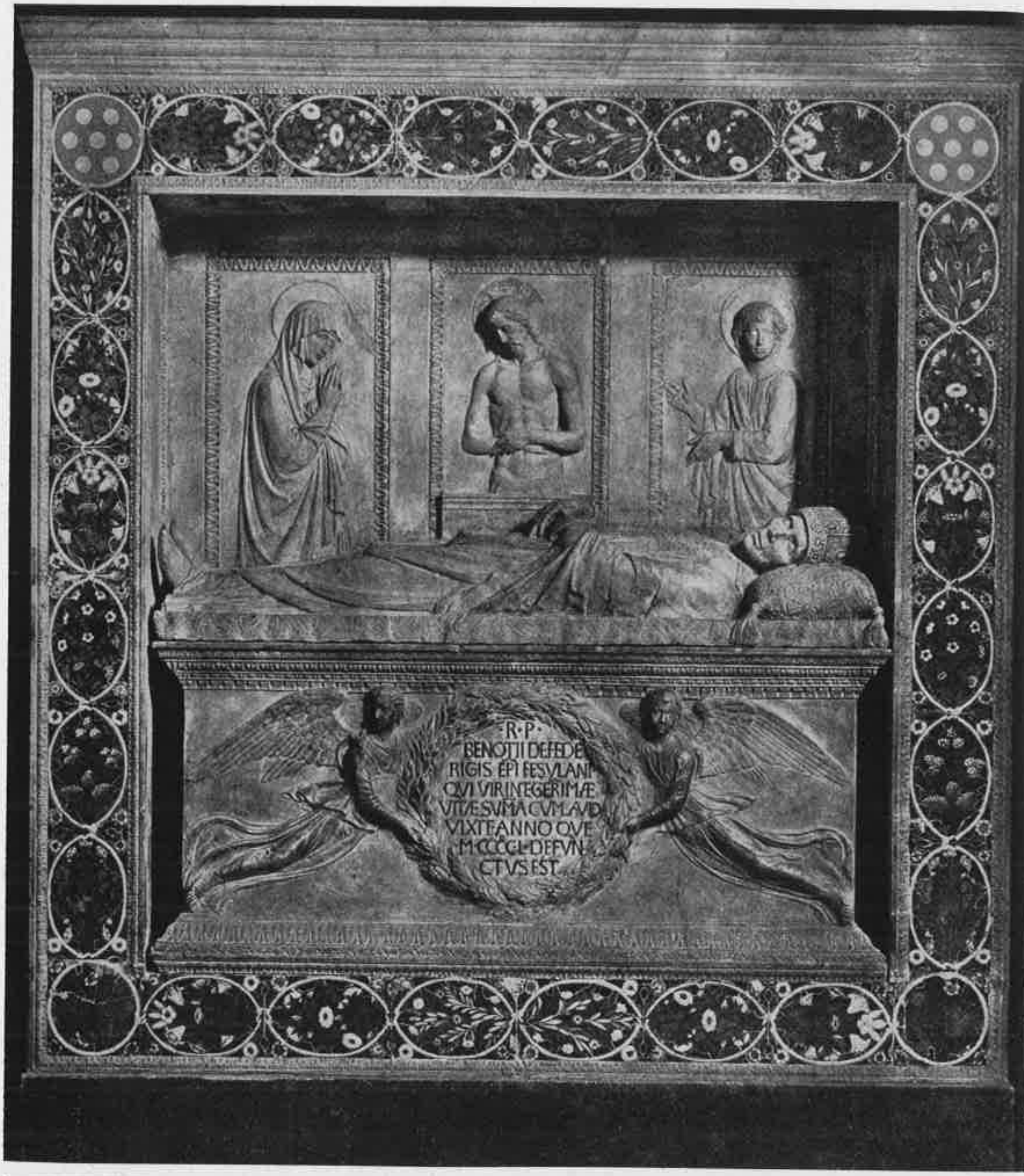


53. Leuchtertragender Engel. Glasierter Ton, 1448—1451
Florenz, Dom

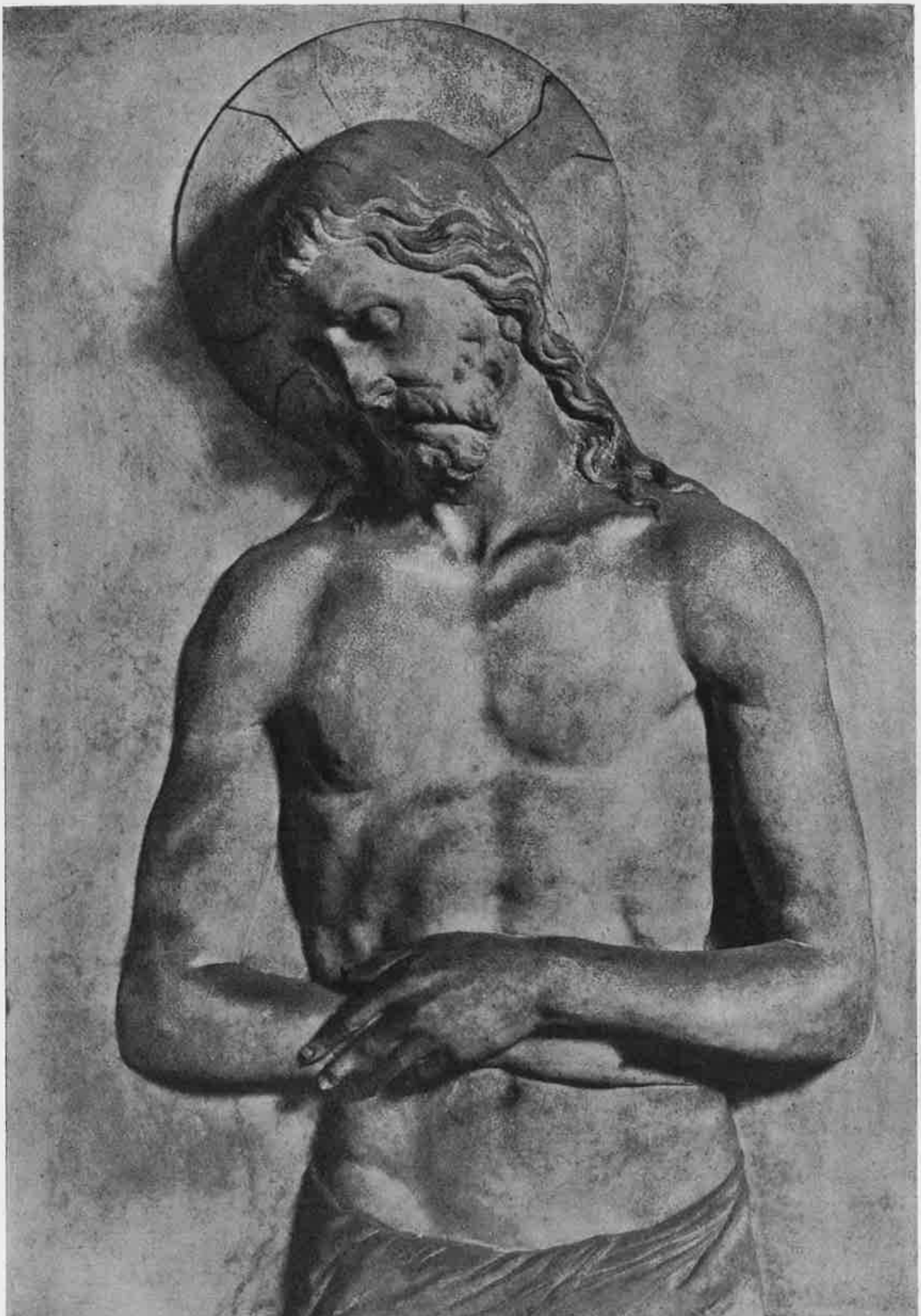
54. Lünette aus der Via dell' Agnolo. Glasierter Ton
Florenz, Museo Nazionale



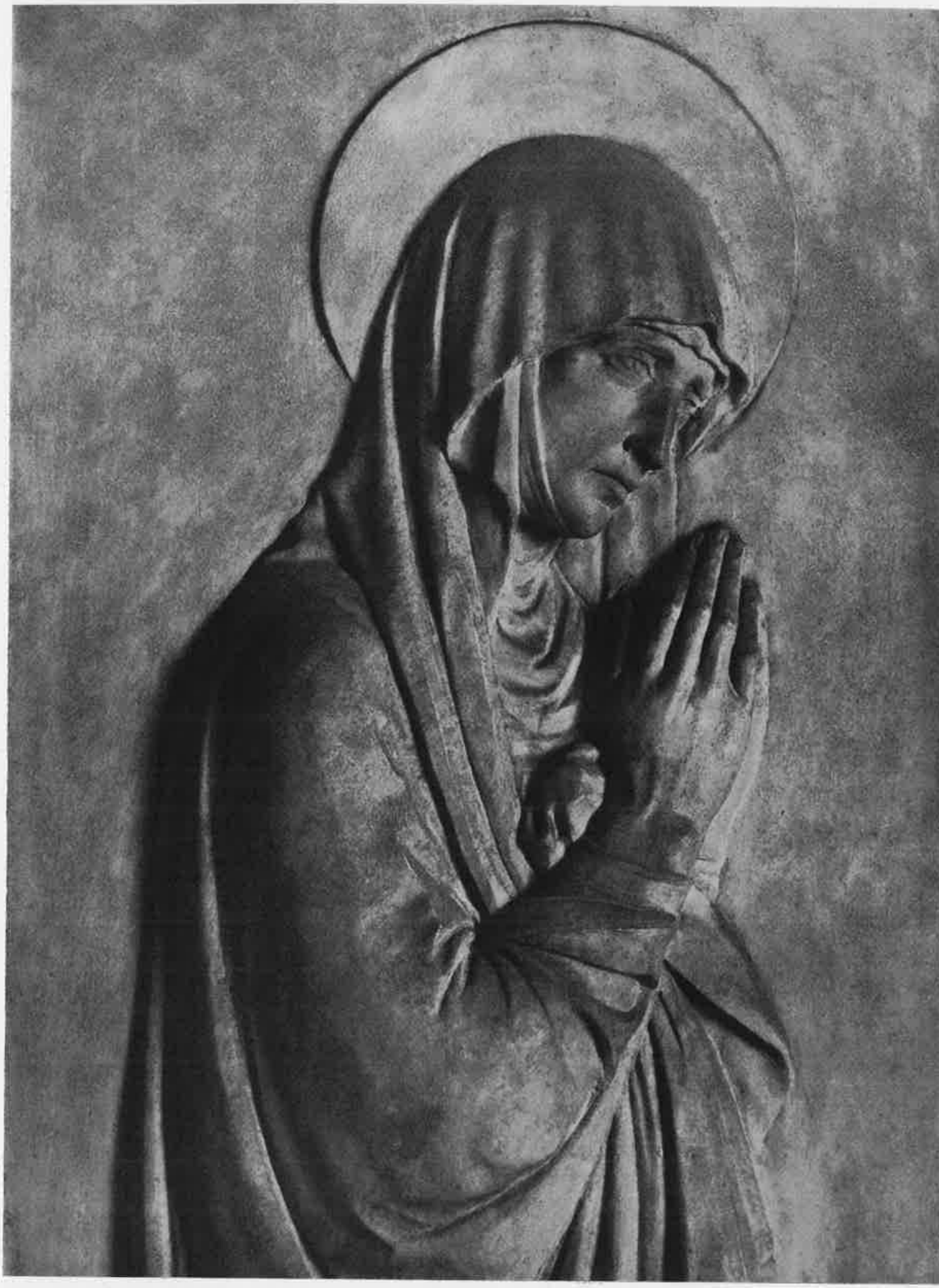
55. Urbino-Lünette. Glasierter Ton, 1449—1450
Urbino, S. Domenico



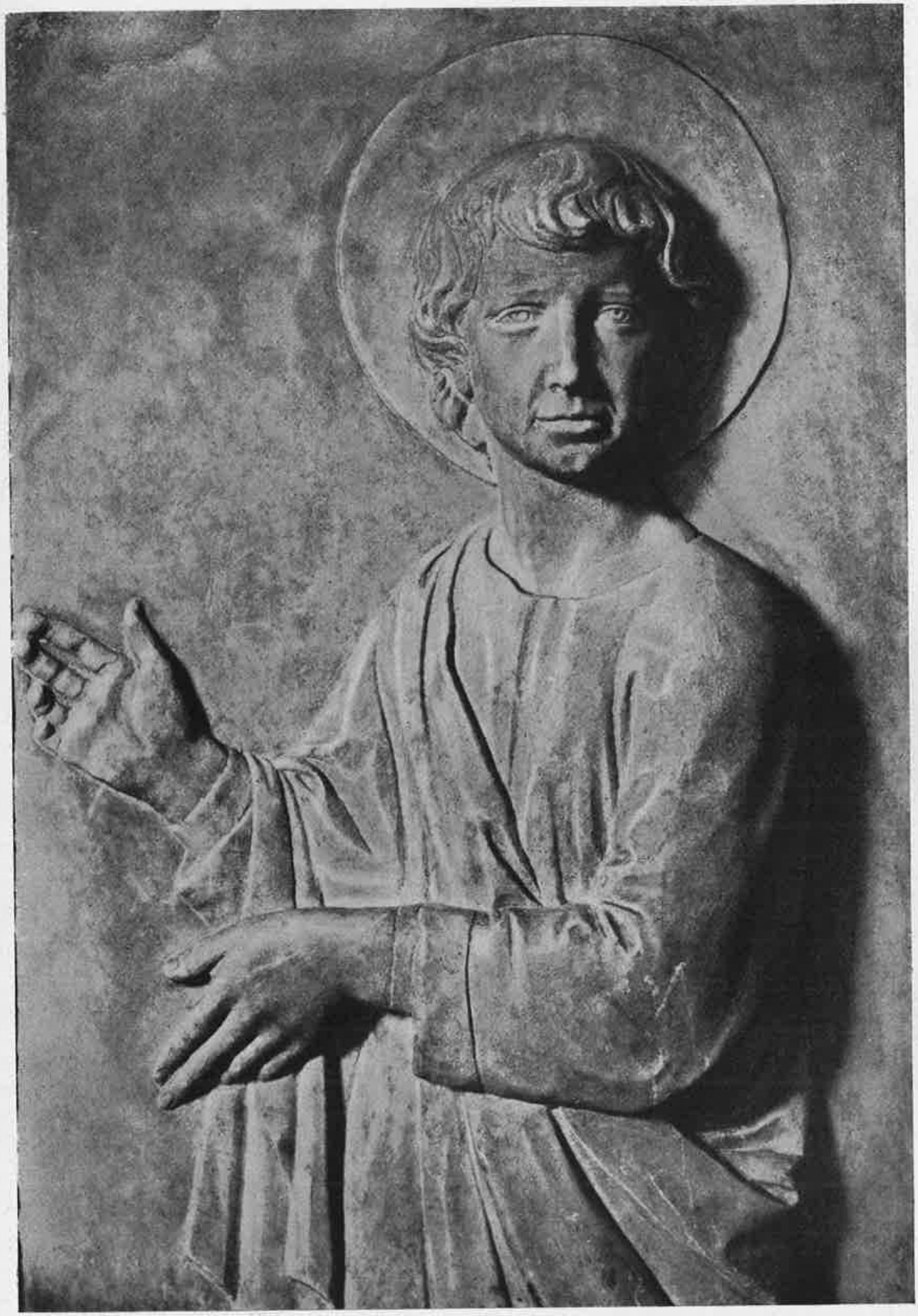
56 u. 57. Grabmal Federighi. Marmor und glasierte Tonplatten, 1455—1456. Florenz, S. Trínita
Unten ein Teil des Frieses



58. Grabmal Federighi. Christus
Florenz, S. Trínita

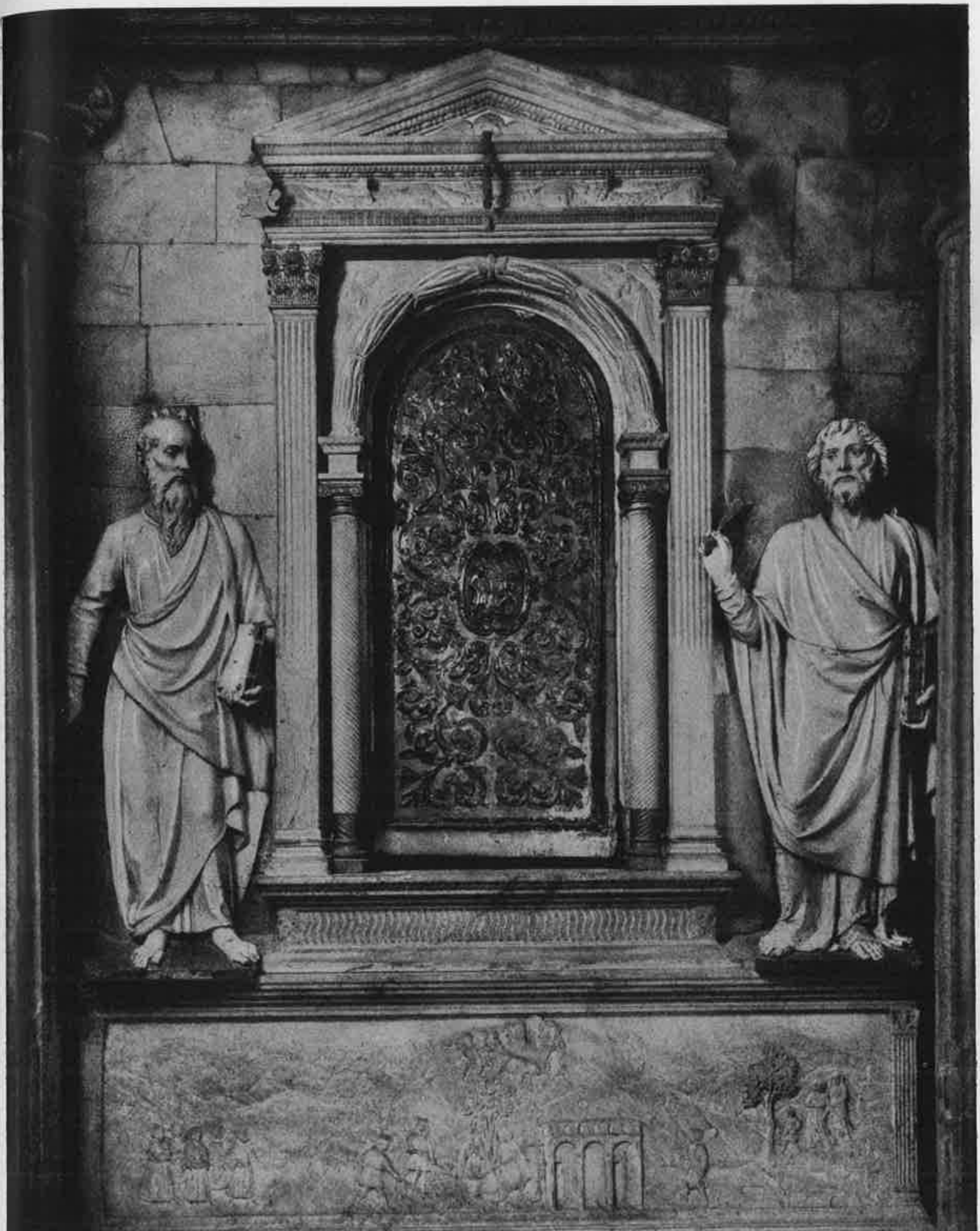


59. Grabmal Federighi, Maria
Florenz, S. Trinita

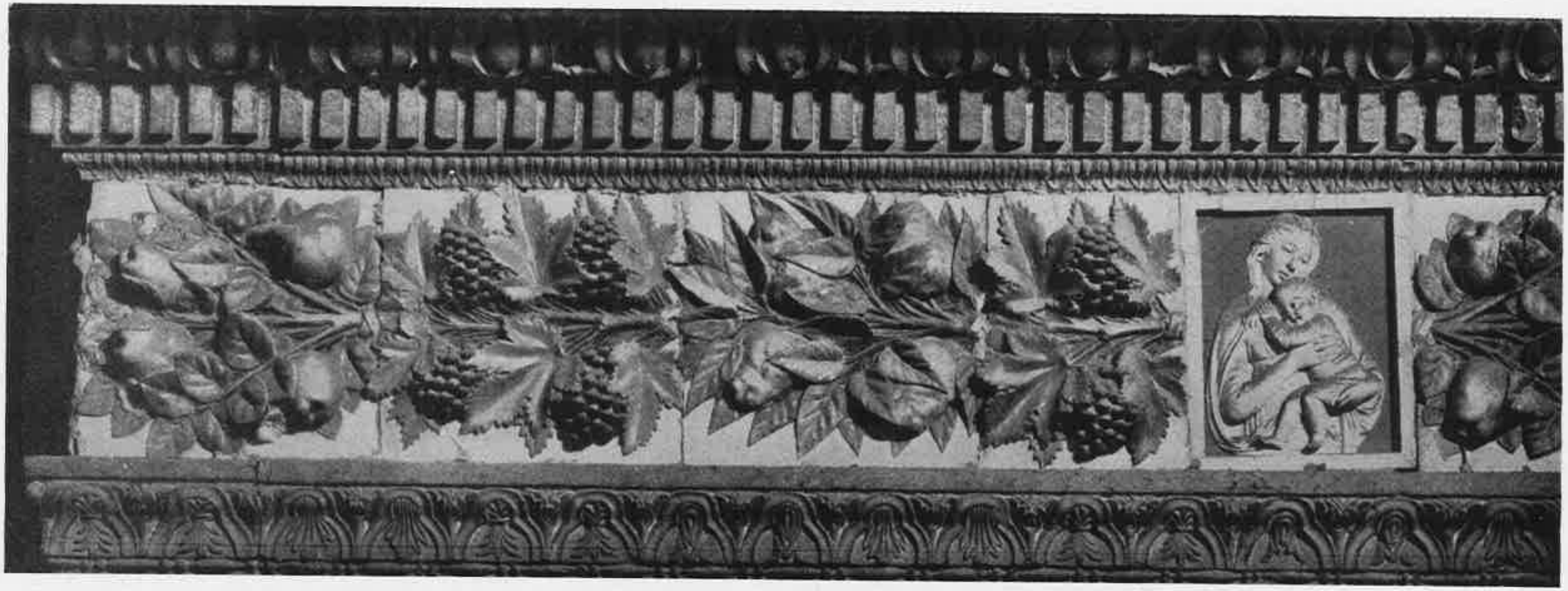


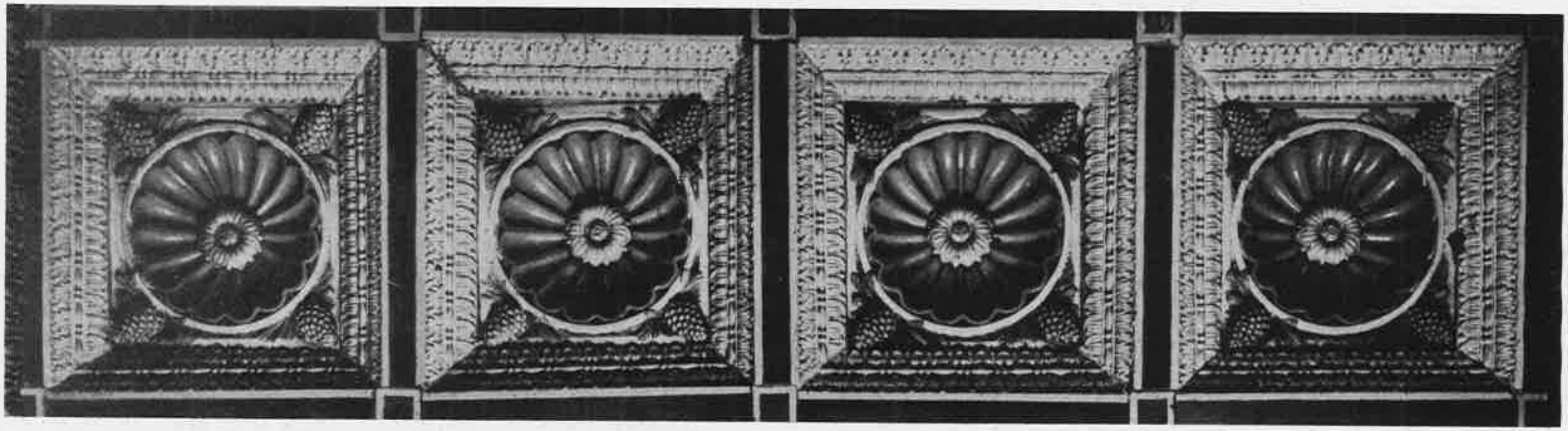
60. Grabmal Federighi, hl. Johannes
Florenz, S. Trínita

61. Madonnentabernakel. Architektur von Michelozzo, glasierte Tonarbeiten von Luca della Robbia
Impruneta, Collegiatskirche



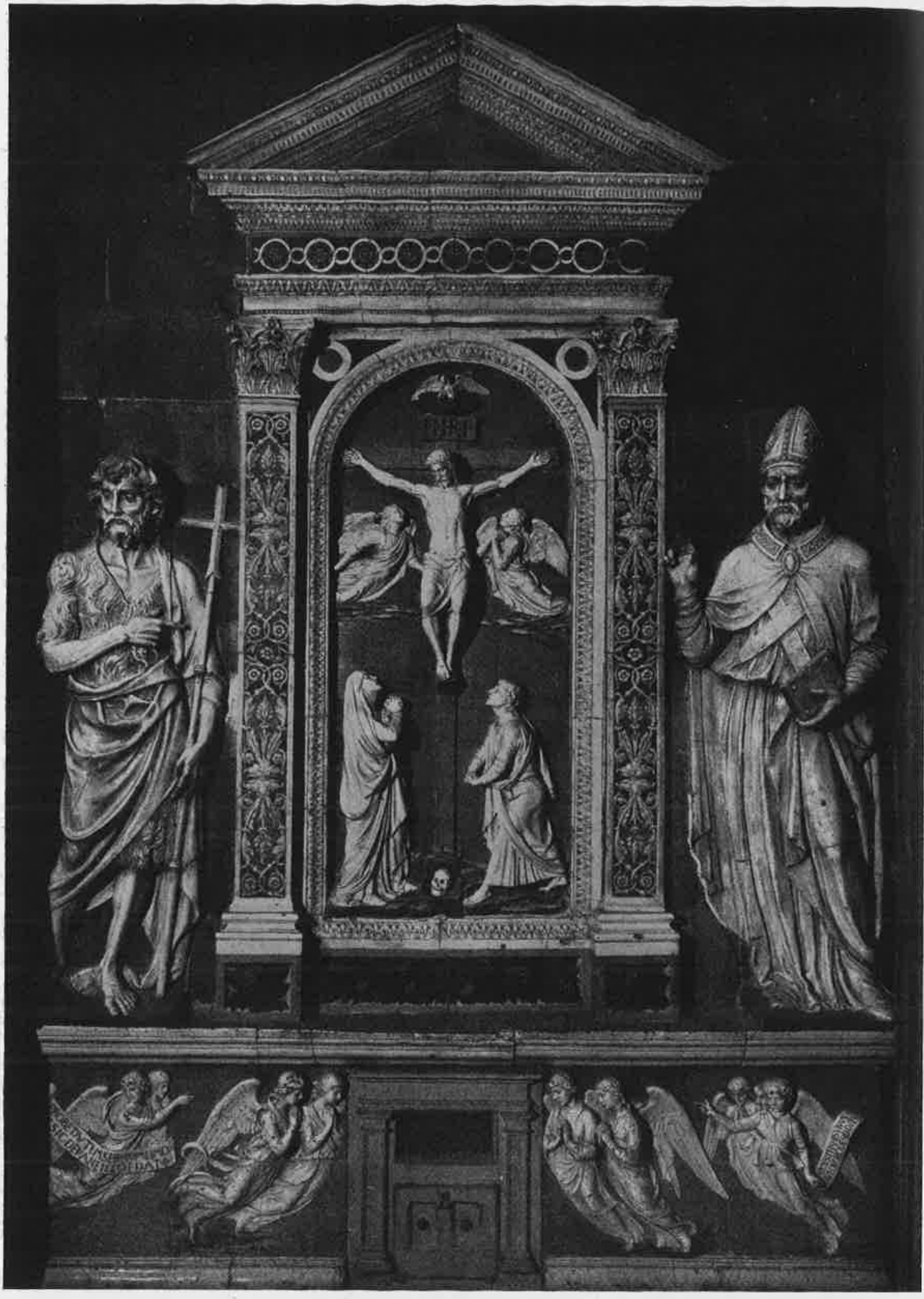
62. Madonnentabernakel, hl. Paulus und Lukas. Glasierter Ton
Impruneta, Collegiatskirche



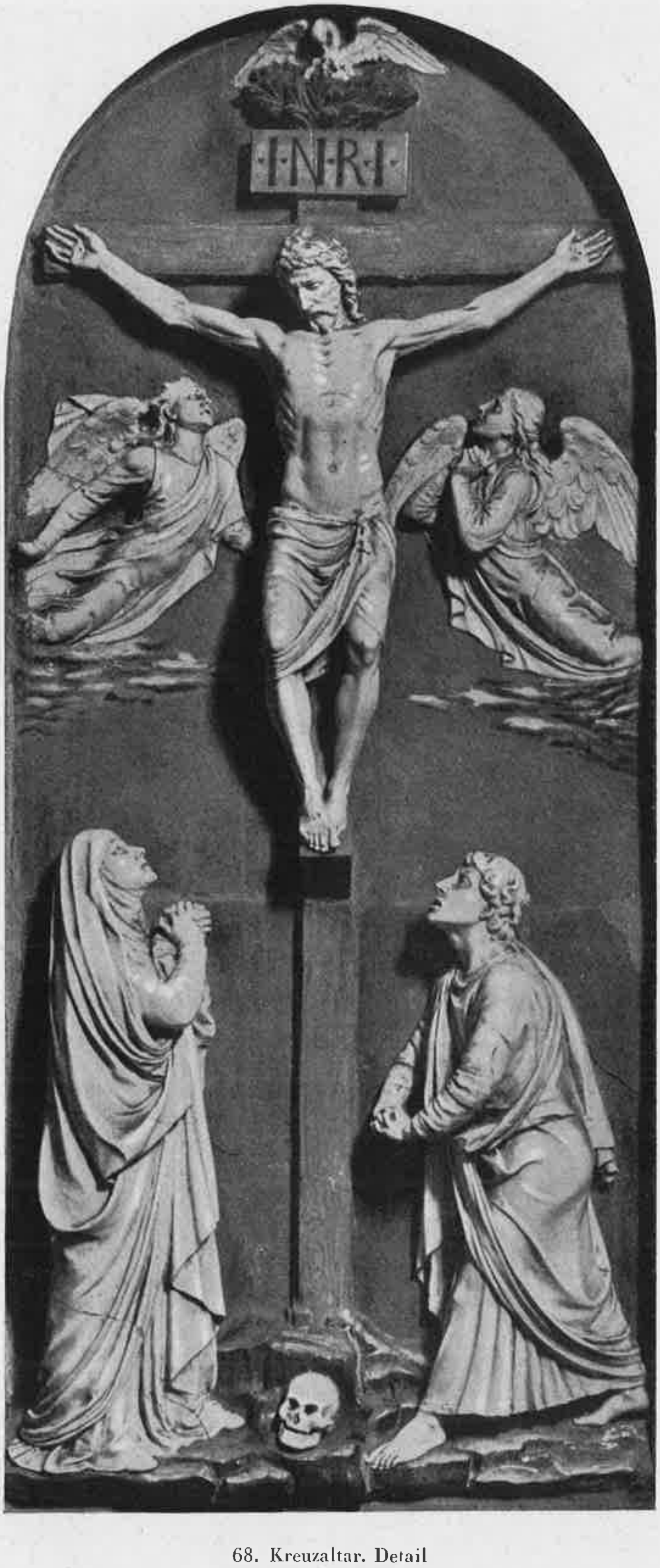


63 u. 64. Madonnentabernakel, Details vom Fries und von der Decke. Glasierter Ton

65 u. 66. Madonnentabernakel, die beiden Madonnen aus dem Fries. Glasierter Ton
Impruneta, Collegiatskirche



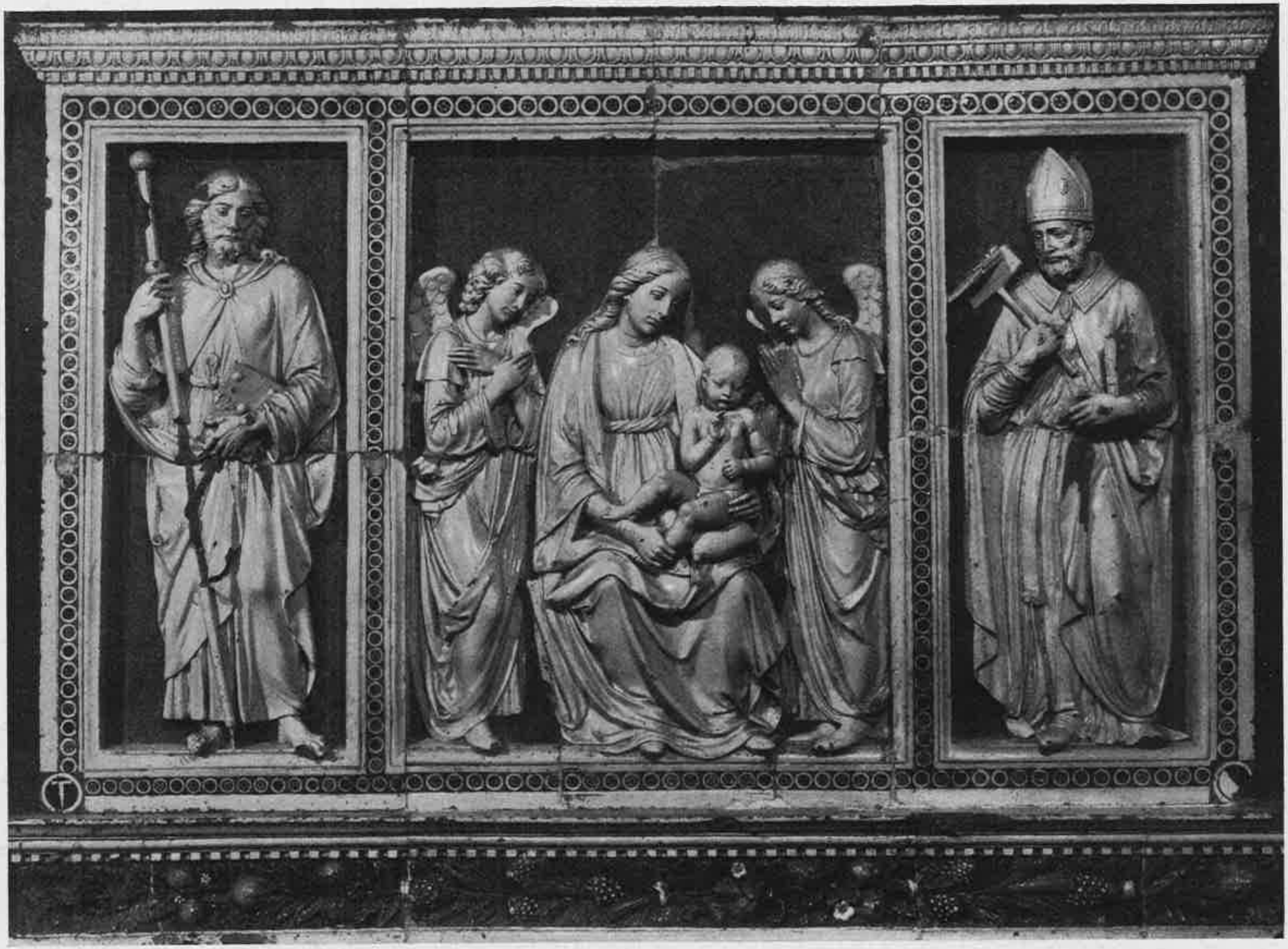
67. Kreuzaltar. Glasierter Ton
Impruneta, Collegiatskirche

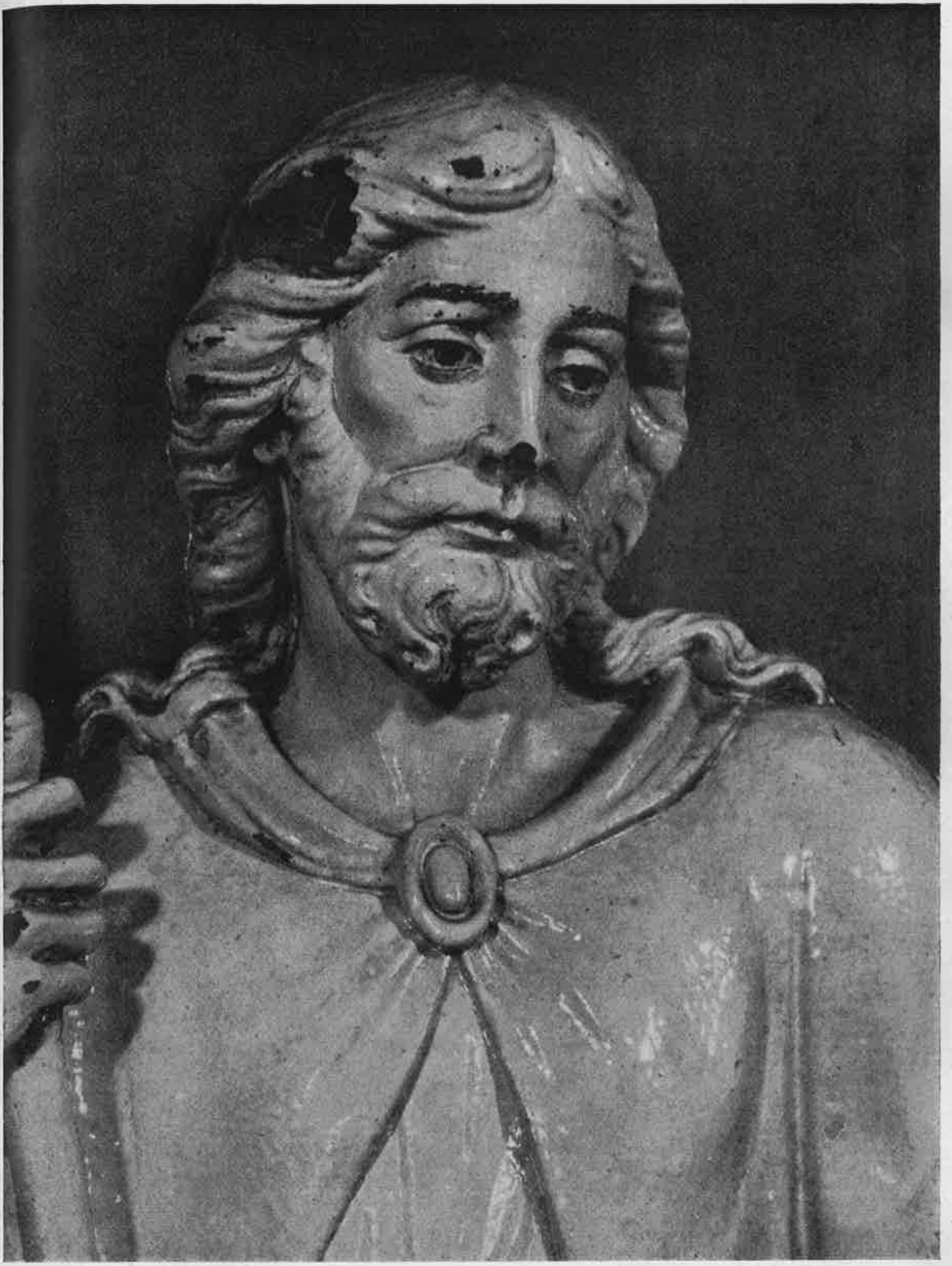


68. Kreuzaltar. Detail
Impruneta, Collegiatskirche

69. Kreuzaltar. Detail
Impruneta, Collegiatskirche

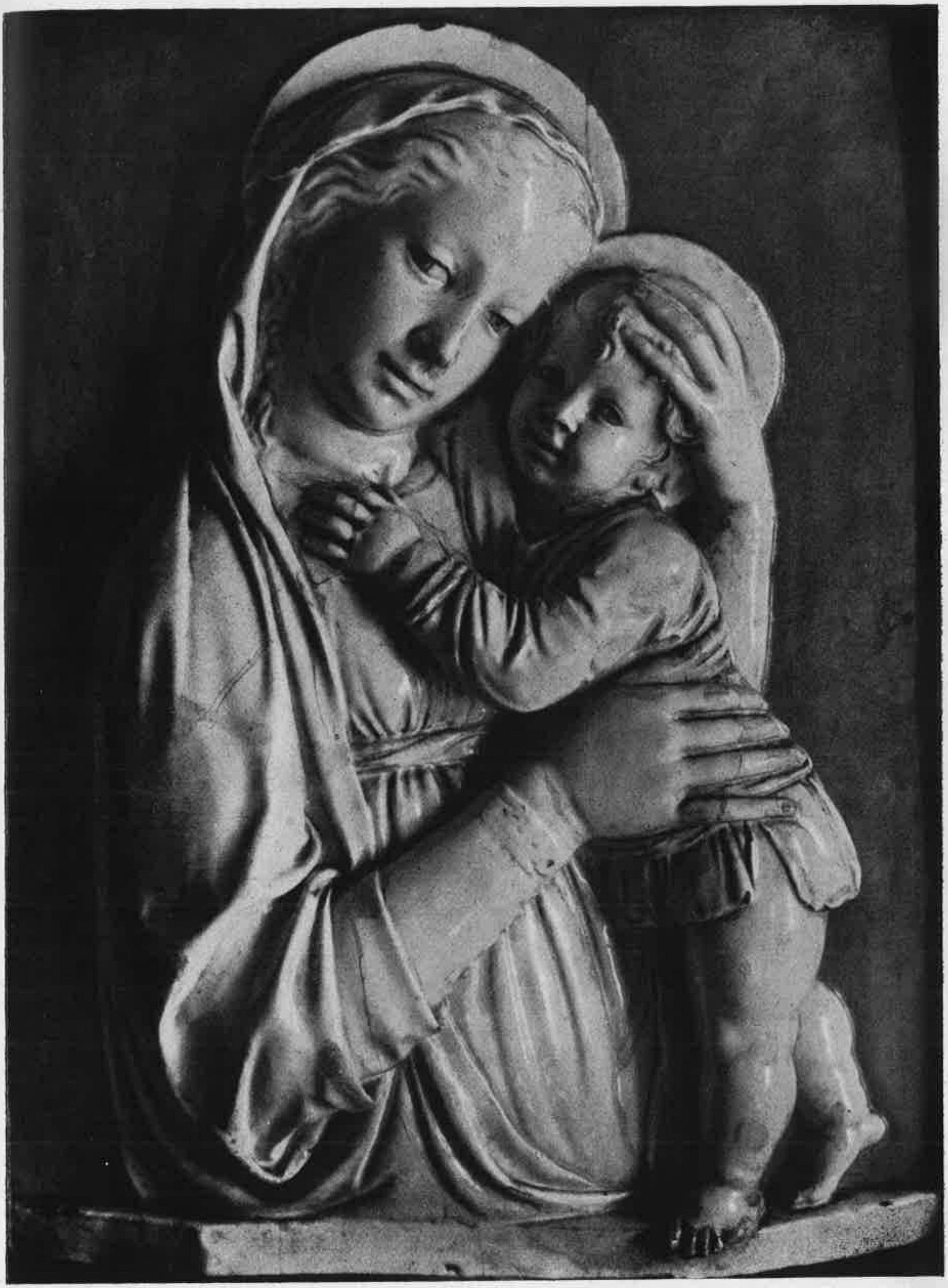
70. Kreuzaltar. Detail
Impruneta, Collegiatskirche





72. Altartafel. Detail (hl. Jacobus Major)
Pescia, Bischöfliches Palais, Kapelle

73. Altartafel. Detail (hl. Blasius)
Pescia, Bischöfliches Palais, Kapelle



74. Genueser Madonna. Glasierter Ton
Wien, Kunsthistorisches Museum

75. Replik der Genueser Madonna. Glasierter Ton
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

76. Replik der Genueser Madonna. Glasierter Ton
Florenz, Museo Nazionale

77. Madonna in der Nische. Glasierter Ton
New York, Sammlung G. T. Bliss

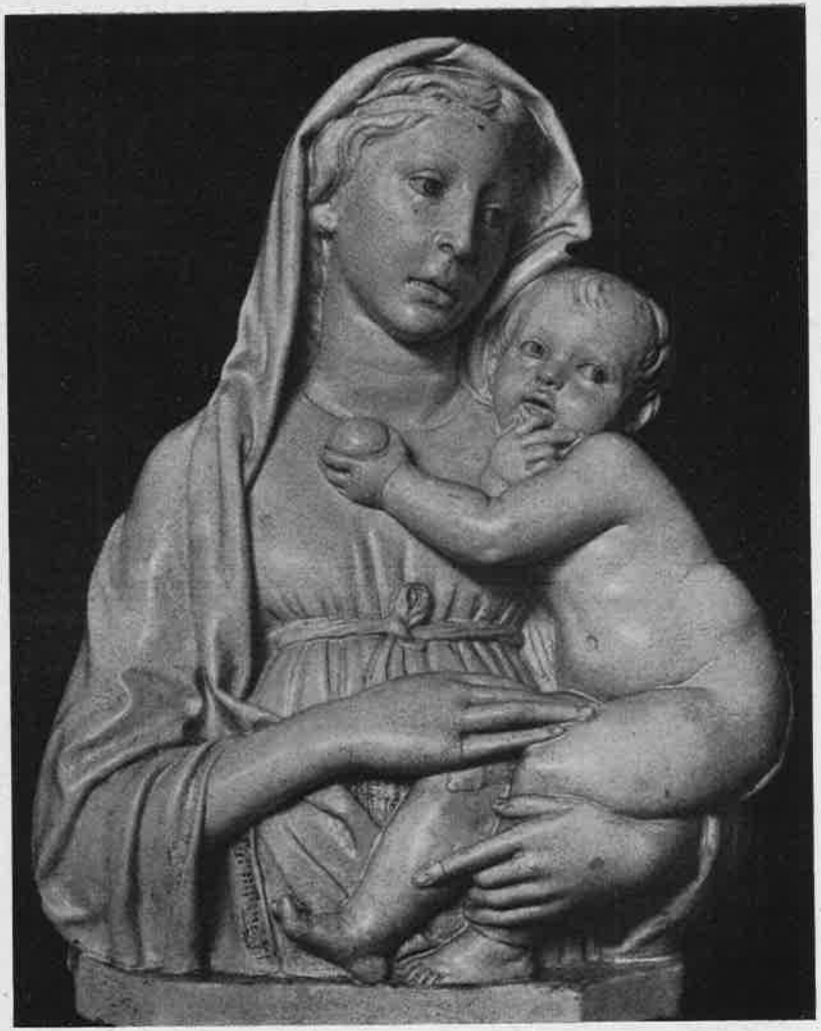
78. Madonna Friedrichstein. Glasierter Ton
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

79. Madonna aus S. Maria Nuova. Glasierter Ton
Florenz, Museo Nazionale

80. Madonna Altman. Glasierter Ton
New York, Metropolitan Museum

81. Mugello-Lünette. Glasierter Ton

82. Apfel-Madonna. Glasierter Ton
Florenz, Museo Nazionale



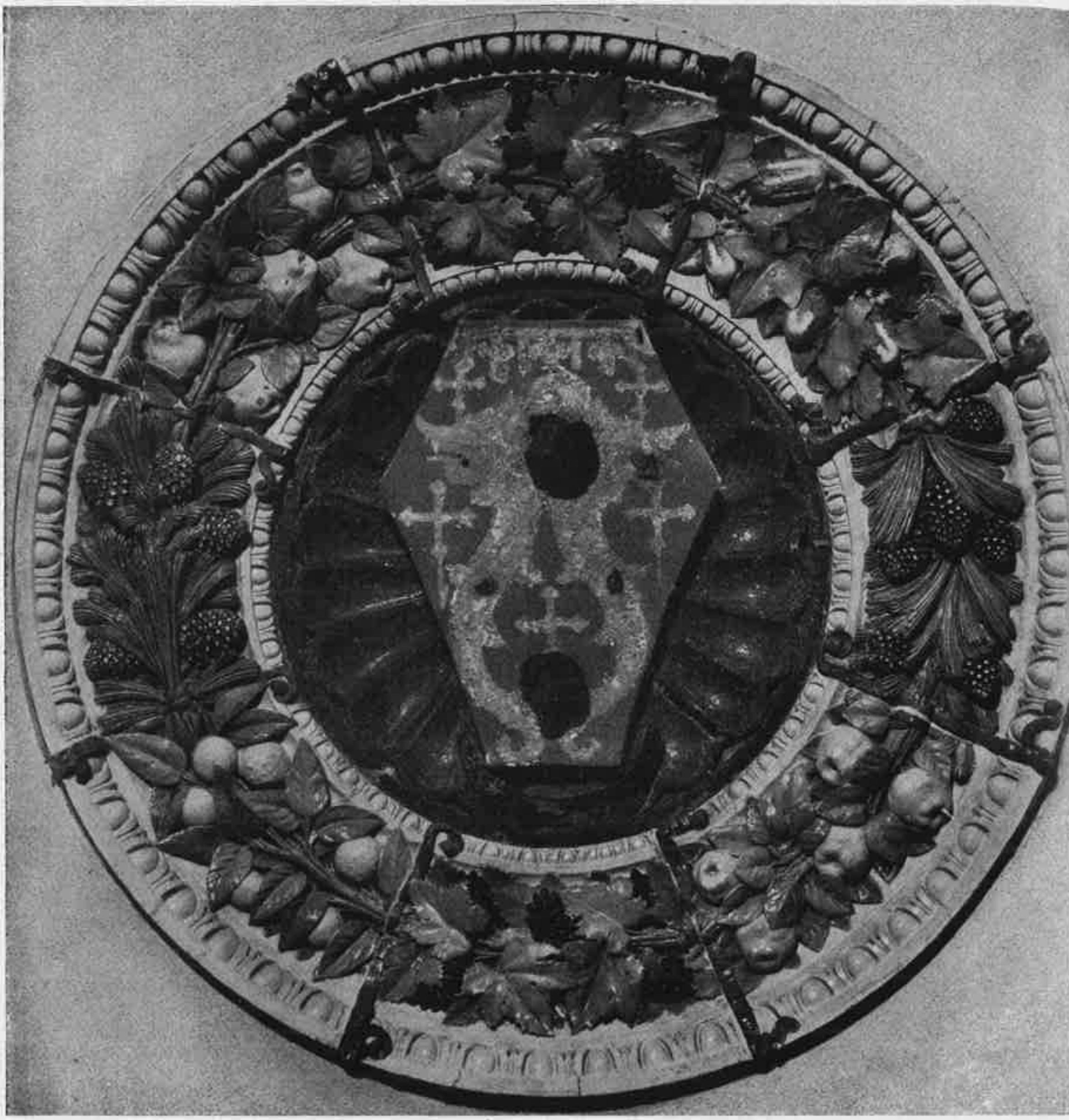
83. Apfel-Madonna. Glasierter Ton
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

84. Madonna degli Innocenti. Glasierter Ton
Florenz, Ospedale degli Innocenti

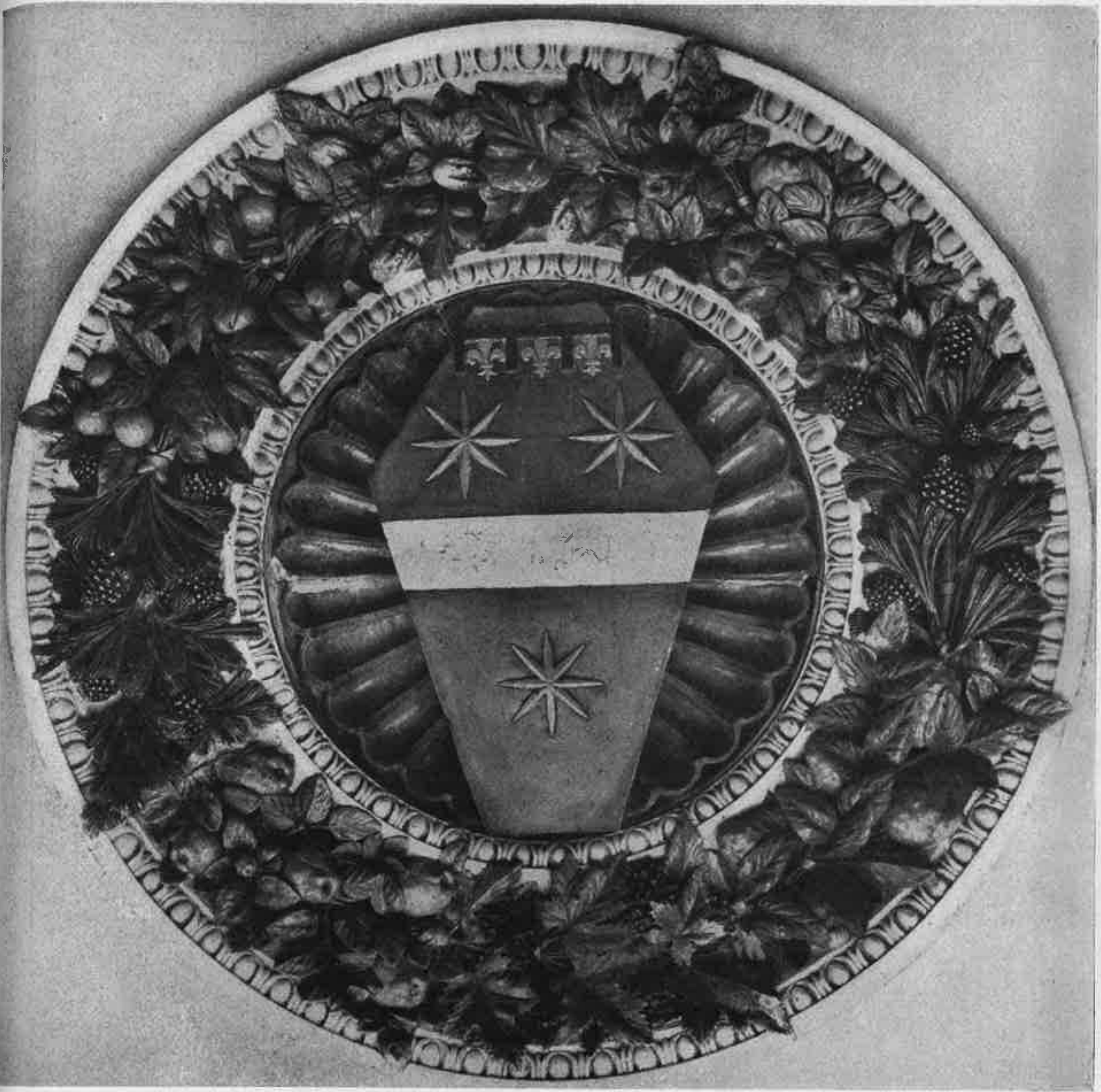
85. Wappen der Ärzte- und Apothekerzunft. Glasierter Ton
Florenz, Or San Michele

86. Madonna. Glasierter Ton
Florenz, Museo Nazionale

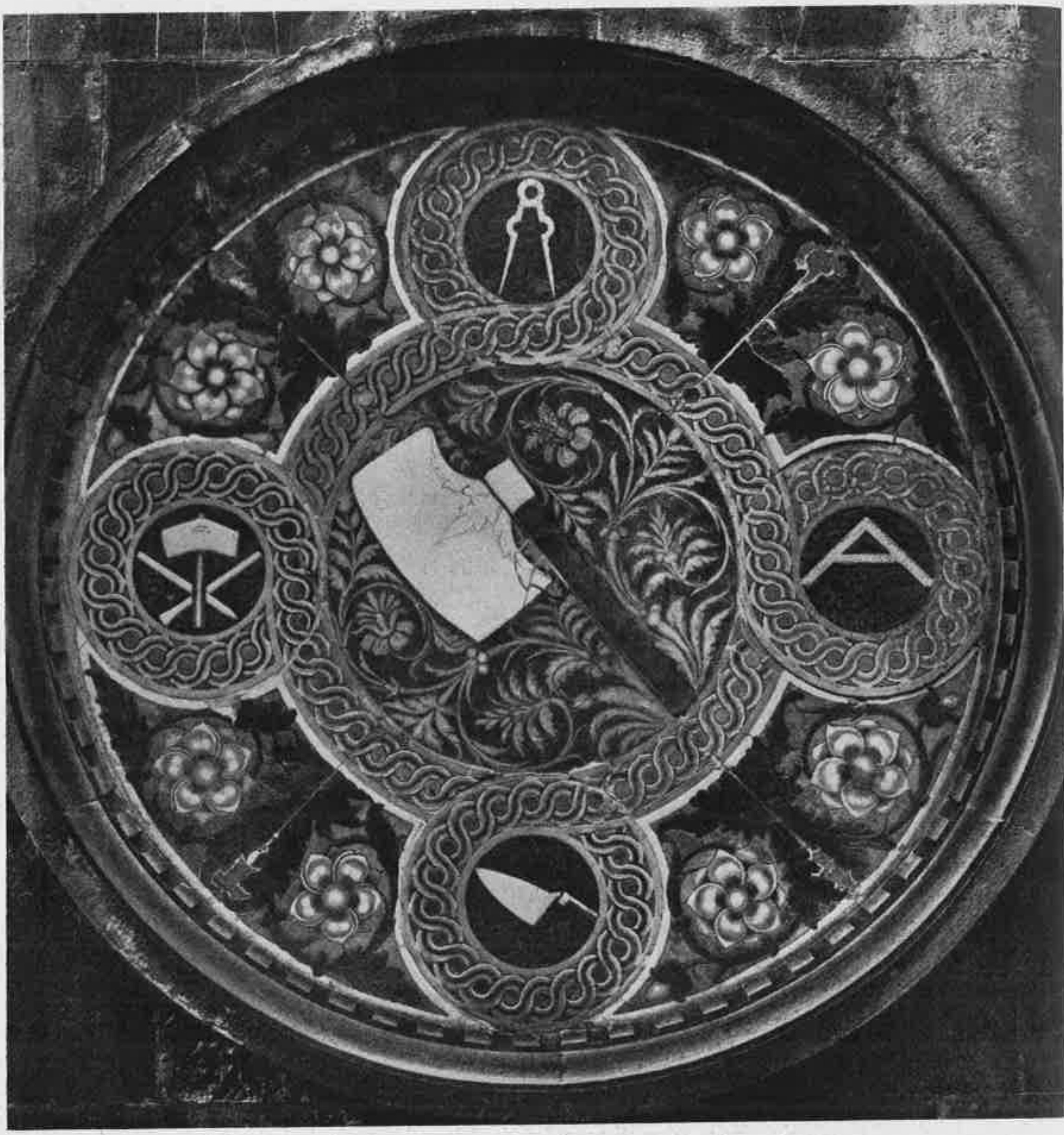
87. Madonna Frescobaldi. Glasierter Ton
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum



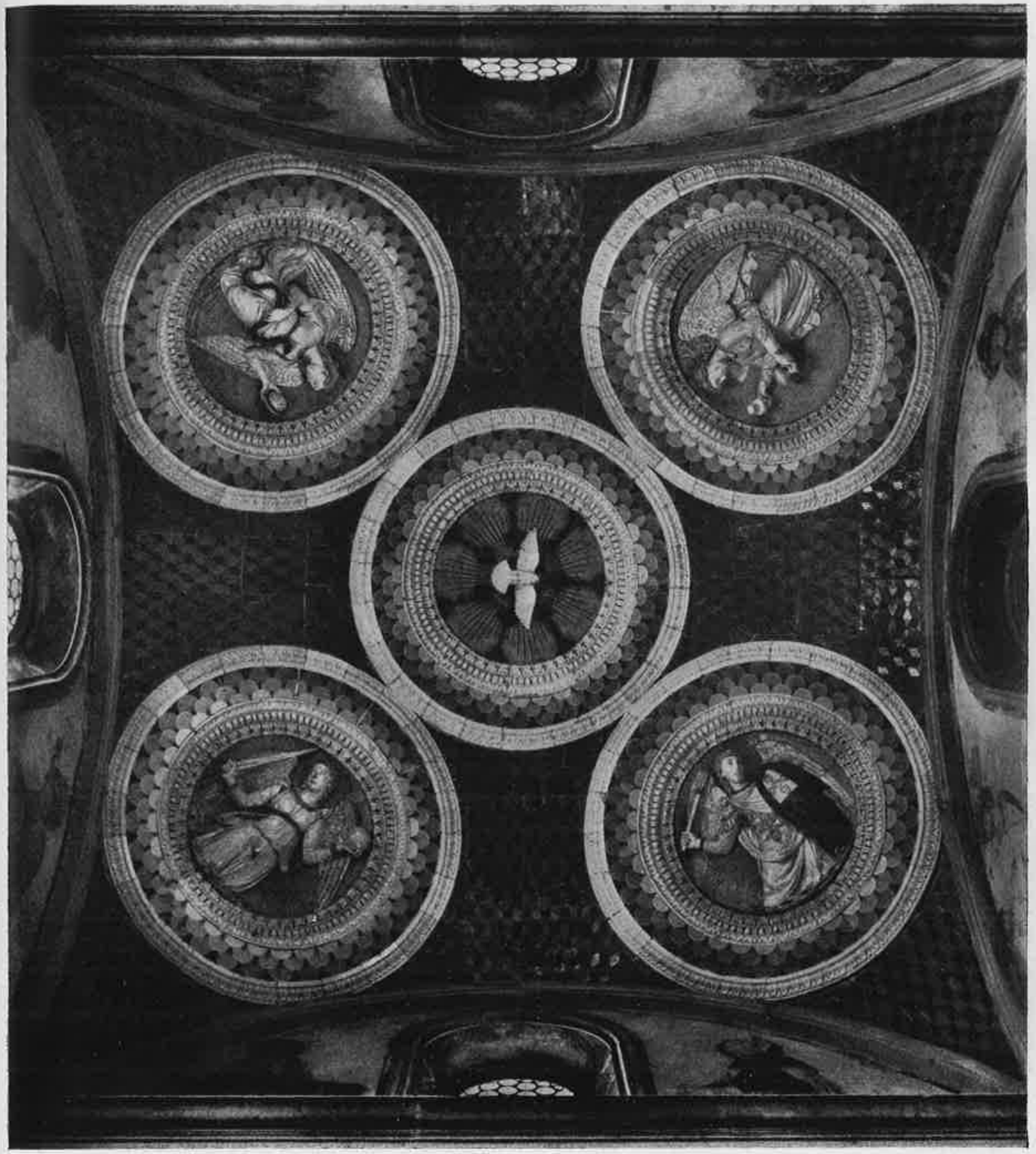
88. Fruchtkranz mit dem Wappen des Jacopo de' Pazzi. Glasierter Ton
Florenz, Palazzo Serristori



89. Fruchtkranz mit dem Wappen der Maddalena Serristori. Glasierter Ton
Florenz, Palazzo Serristori



90. Wappen der Steinmetze und Zimmerleute. Glasierter Ton
Florenz, Or San Michele



91. Decke der Kapelle des Kardinals Jakob von Portugal (1461—1466). Glasierter Ton
Florenz, S. Miniato

92. Fortitudo von der Decke der Kapelle des Kardinals Jakob von Portugal. Glasierter Ton
Florenz, S. Miniato

93. Temperantia von der Decke der Kapelle des Kardinals Jakob von Portugal. Glasierter Ton
Florenz, S. Miniato

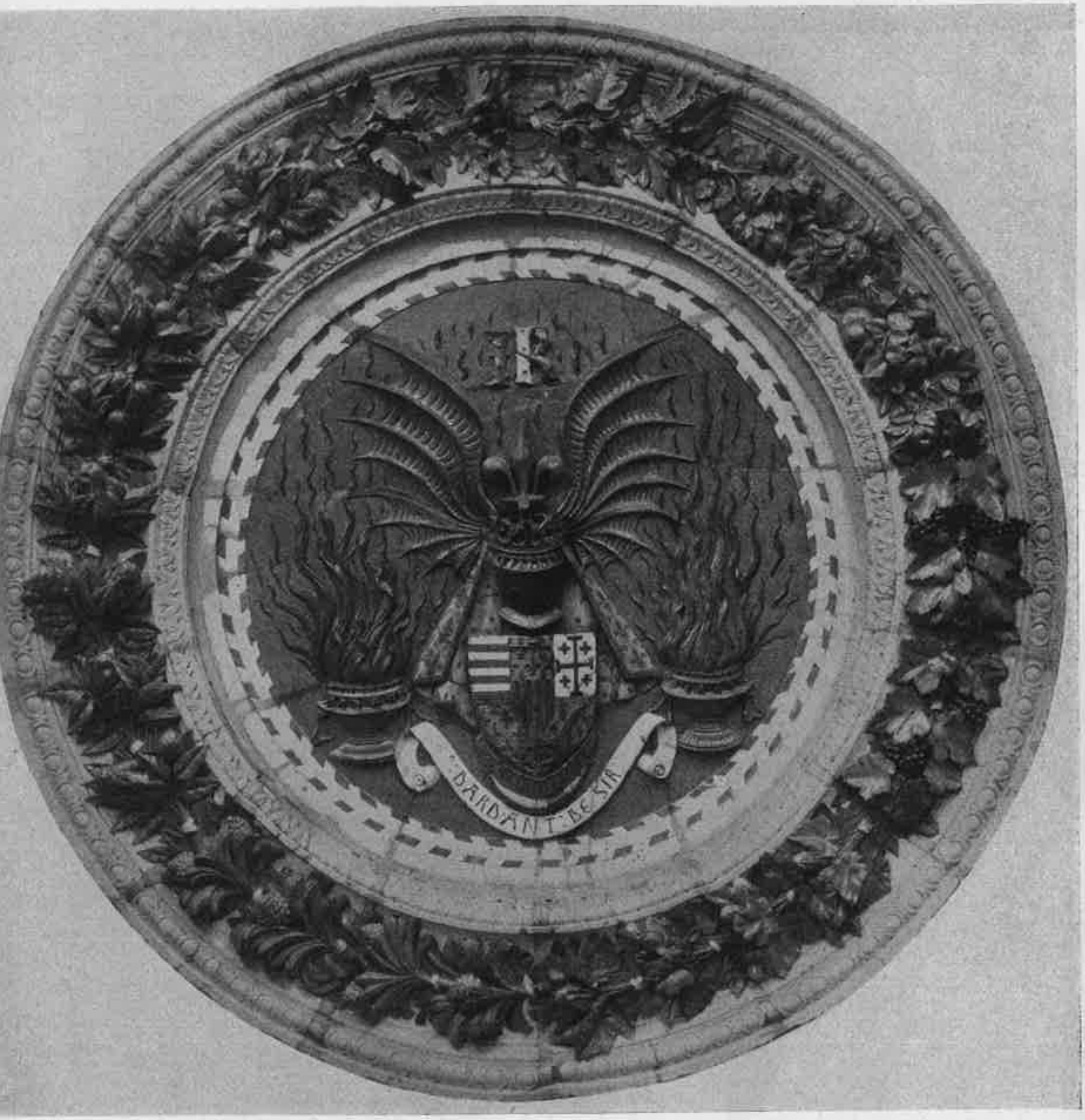
94. Prudentia von der Decke der Kapelle des Kardinals Jakob von Portugal. Glasierter Ton
Florenz, S. Miniato

95. Justitia von der Decke der Kapelle des Kardinals Jakob von Portugal. Glasierter Ton
Florenz, S. Miniato

96. Temperantia. Glasierter Ton
Paris, Musée Cluny

97. Justitia. Glasierter Ton
Paris, Musée Cluny

98. Fruchtkranz mit dem Wappen der Mercatanzia (1463). Glasierter Ton
Florenz, Or San Michele



99. Fruchtkranz mit dem Wappen des Königs René von Anjou. Glasierter Ton
London, Victoria and Albert Museum

100. Frauenporträt. Glasierter Ton
Florenz, Museo Nazionale

101. Jünglingsporträt. Glasierter Ton
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

102. Bronzetür, 1464—1469
Florenz, Dom

103. Maria mit dem Kinde von der Bronzetür
Florenz, Dom

104. Der Evangelist Johannes von der Bronzetür
Florenz, Dom

105. Der Evangelist Matthäus von der Bronzetür
Florenz, Dom

106. Der Evangelist Lukas von der Bronzetür
Florenz, Dom

107. Der Evangelist Markus von der Bronzetür
Florenz, Dom

108. Hl. Ambrosius von der Bronzetür
Florenz, Dom

109. Hl. Hieronymus von der Bronzetür
Florenz, Dom

110. Hl. Gregorius von der Bronzetür
Florenz, Dom

111. Hl. Augustinus von der Bronzetür
Florenz, Dom

112. Hl. Johannes d. T. von der Bronzetür
Florenz, Dom

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats